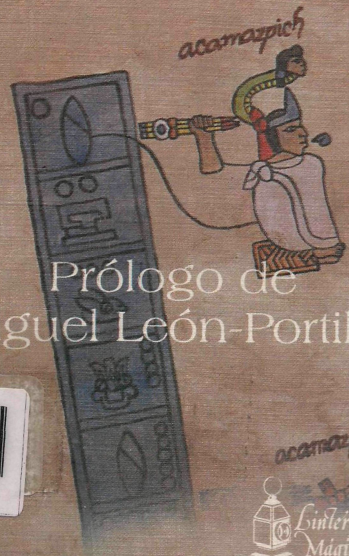
La palabra de los aztecas

Patrick Johansson



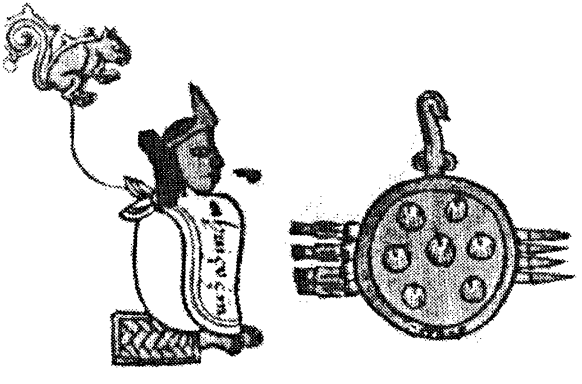
Prólogo de
Miguel León-Portilla

AR
359140

trillas
Linterna Mágica 21

La palabra de los aztecas

Patrick Johansson



Prólogo de
Miguel León-Portilla

EDITORIAL TRILLAS
México, Argentina, España,
Colombia, Puerto Rico, Venezuela

Catalogación en la fuente

Johansson, Patrick
La palabra de los aztecas. -- México : Trillas, 1993.
252 p. : il. ; 23 cm. -- (Linterna mágica ; 22)
ISBN 968-24-4686-4

1. Poesía Nahua. I. t.

LC- PS591.I55'J6.6 D- 808.810902'J836p

Ilustraciones "ARCHIVO EDITORIAL TRILLAS"

Derechos reservados
© 1993, Editorial Trillas, S. A. de C. V.,
Av. Río Churubusco 385, Col. Pedro María Anaya,
C.P. 03340, México, D. F.
Tel. 6884233, FAX 6041364

División Comercial, Calz. de la Viga 1132, C.P. 09439
México, D. F., Tel. 6330995, FAX 6330870

Miembro de la Cámara Nacional de la
Industria Editorial. Reg. núm. 158

Primera edición, octubre 1993
ISBN 968-24-4686-4

Impreso en México
Printed in Mexico

Esta obra se terminó de imprimir y encuadernar
el 29 de octubre de 1993,
en los talleres de Rotodiseño y Color, S. A. de C. V.,
San Felipe núm. 26, Col. Xoco,
C.P. 03340, México, D. F.
Se tiraron
2 000 ejemplares, más sobrantes de reposición.

AT ET, B 90

Creative Commons

Presentación

Versa este libro sobre un tema que, desde hace algún tiempo y en forma recurrente, atrae la atención de quienes estudian las expresiones de la palabra –las "literaturas"– producidas originalmente sin letras, es decir en ámbitos culturales antiguos o modernos carentes de una escritura alfabética.

Es obvio que distinguir entre "tradición oral" y texto escrito, no es cosa nueva. Sin embargo, los que en diversas épocas se han ocupado de recoger tradiciones orales expresadas en diferentes lenguas, transcribiéndolas por medio del alfabeto, para luego traducirlas cuando ello es necesario, estudiarlas y disfrutar de su contenido, escasa o nula consideración han concedido a las implicaciones que conlleva tal forma de proceder.

El meollo de la cuestión puede plantearse así: ¿qué ocurre a la oralidad, específicamente a la expresión de la palabra que una y otra vez se hace oír en el contexto de la fiesta, entonada al son de la música o repetida al menos en reuniones de la comunidad o de la simple familia cuando, por obra de otro, se transforma en texto escrito y queda así alfabéticamente atrapada?

La cuestión, teniendo implicaciones críticas y de otra índole, concierne a varias ramas del saber. Algunas de ellas son de raigambre ya clásica como la filología, la lingüística y la etnología. Otras tienen un desarrollo más reciente como la teoría del conocimiento, es decir la epistemología en su aplicación al área de la comprensión en situaciones de contacto interlingüístico e intercultural. Y, por supuesto, que la cuestión planteada interesa asimismo a la semiótica, la ciencia acerca de los signos, el conjunto de sus sistemas, organización y posibles equivalencias.

Importa recordar que este tema, con sus diversas implicaciones críticas, ha interesado en forma paralela, tanto a algunos investigadores de culturas modernas en las que perdura la oralidad en cuanto forma tradicional de expresión, como a otros dedicados a aquellas culturas calificadas de clásicas, entre las cuales se hallan la hebraica y la griega, en su etapa anterior al empleo de una escritura plenamente

alfabética. Tal ha sido el caso del hebraísta Robert Pfeiffer quien en varios trabajos suyos ha dado entrada a esta problemática. Así, en una obra que intituló *The Hebrew Illiad* (New York, 1957), se ocupa en identificar antiguos cantos y poemas, valorando lo que significó su transformación en el texto escrito de determinadas partes del Antiguo Testamento. Percibiendo en esto un paralelo con lo ocurrido en el caso del gran poema atribuido a Homero, habla así de una "Ilíada hebraica".

Más copiosas son las aportaciones de Eric A. Havelock dirigidas a inquirir sobre lo que implicó entre los griegos la transformación de la expresión de la palabra, pronunciada o cantada, al ser fijada en textos escritos ya con el alfabeto. Citaré al menos una de sus obras que abarca en forma comprensiva el tema con el afortunado título de *The Muse Learns to Write, Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present* (Yale, 1986). Analiza allí Havelock lo que fue para los griegos haber adaptado y perfeccionado la escritura fenicia haciendo que la musa de sus poetas y rapsodas se convirtiera en escribana. Al decir de Havelock, ello trajo consigo cambios radicales en la conciencia de los griegos, así como en la configuración de su propia sociedad.

Con parecido enfoque han inquirido otros estudiosos sobre el transvase de la oralidad al texto escrito en algunas culturas nativas de Asia, África y el Nuevo Mundo. Tal es, por ejemplo, el caso de Jack Goody, autor, entre otras obras, de *The Domestication of the Savage Mind* (Oxford, 1977) y *Memoire et Apprentissage dans les sociétés avec et sans scripture...* (París, 1977). Existe asimismo un trabajo en el que la atención se ha concentrado ya en el caso de los pueblos de lengua náhuatl. Es el libro de Serge Gruzinski, *La colonisation del l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIéme-XVIIéme Siècle* (París, 1988). Interesante resulta destacar el quizás no fortuito parecido en la enunciación del título de la obra de Gruzinsky, "Colonisation del l'imaginaire", entendido como apropiación que transforma la capacidad imaginativa de los indígenas con el del trabajo de Goody, "Domestication of the Savage Mind" es decir domesticación de la mente primitiva. En uno y otro se implica que, al difundirse la escritura alfabética entre quienes no la conocían, se está ejerciendo una imposición: se "coloniza" o "domestica" sus conciencias. Cómo se produjo la colonización de la imaginación y, en suma, de la conciencia indígena, es lo que principalmente quiso mostrar Gruzinsky en esta obra suya.

Lo expuesto hasta aquí me parece suficiente para mejor situar este libro de Patrick Johansson. Se ha interesado él en investigar específicamente lo que ocurrió a "la expresión oral de los aztecas" o nahuas, al quedar transvasada y fija en los que él llama "manuscritos españoles", refiriéndose así a las transcripciones de "textos" por medio del alfabeto, adaptado para representar los fonemas del

náhuatl. Antes de señalar en qué está la originalidad de este trabajo y cuál es la metodología de que Patrick Johansson se vale en él, considero pertinente hacer referencia a sus antecedentes como investigador de la lengua y cultura nahuas.

A pesar de su apellido escandinavo, el doctor Johansson es francés, avecindado en México desde hace bastantes años, tierra en la que han formado, él y su esposa mexicana, una familia con tres hijos. Conocí a Patrick hace ya casi una década, como estudiante en el Seminario de Cultura Náhuatl que tengo a mi cargo en el Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional. Estaba el inscrito a la vez, para obtener el doctorado de Estado, en la Universidad de París-Sorbona. En ella había recibido ya un diploma de estudios avanzados en lenguas románicas y temas hispanoamericanos. Antes había cursado la licenciatura y la maestría en la Universidad de Burdeos.

En la casi una década en que Johansson ha participado en el Seminario de Cultura Náhuatl ha alcanzado un profundo conocimiento del náhuatl –el clásico y el contemporáneo de lugares como Milpa Alta y Hueyapan, Morelos–, así como de las literaturas y la historia de México prehispánico. Añadiré, como anécdota curiosa pero cierta, que en su examen doctoral en la gran sala de actos de la Sorbona, al que asistí como uno de sus sinodales, varias de las preguntas que le formulé fueron dichas en náhuatl. Así, por primera vez, resonó la lengua de Nezahualcóyotl en ese recinto académico donde tantos varones ilustres de Francia y del mundo se han examinado y participado en actos universitarios.

Entre las ulteriores aportaciones de Patrick hay buen número de artículos especializados sobre el empleo de reverenciales en náhutl, las adivinanzas en dicha lengua, los lugares del teatro prehispánico, El Templo Mayor de Tenochtitlan, así como sus libros *La Civilización azteca según Orozco y Berra* y *Festejos, ritos propiciatorios y rituales precolombinos*, al que seguirá *La Palabra de los aztecas*.

¿Qué originalidad tiene y qué es lo que realmente aporta el presente libro? La originalidad está en su enfoque y en la metodología que adopta. Básicamente es una obra concebida desde la mira de rigurosos análisis semióticos aplicados a las estructuras prehispánicas de la expresión oral, tal como pueden percibirse o detectarse a través de los "textos" fijados ya por la escritura alfabética. Considera Johansson que en el proceso de "rescate" hubo una "triangulación semiótica del texto náhuatl en el manuscrito alfabético". Dicha triangulación consiste, a su juicio, en "la absorción y asimilación gráfica por los españoles –o añadiré, también por indígenas que habían aprendido ya el alfabeto–, de una esxpresión oral que se apoya a su vez en un auxiliar pictórico, el códice". Son tres, por tanto, los elementos que concurren en el tranvase de la palabra al texto escrito: la oralidad, el auxiliar pictórico de las imágenes de los códices y la asimilación alfabética que transforma y fija la expresión indígena. Los

protagonistas en tal proceso son el interpretado náhuatl y el interpretante español con sus auxiliares nativos.

Palabra e imágenes pictóricas indígenas –a las que hay que sumar los glifos que son un principio de escritura y, en el caso de los mayas, constituyen una escritura completa– inevitablemente pasan a través del "prisma refractante de la recopilación por los misioneros españoles". Ello –según lo han puesto en evidencia investigaciones como las citadas de Robert Pfeiffer a propósito de determinados textos bíblicos, o las de Eric Havelo en relación con la Ilíada y otros textos griegos– da lugar a serie de transposiciones intersemióticas, o sea a modificaciones en el conjunto de los signos, en este caso de los nahuas. En el texto escrito con el alfabeto estarán ya ausentes no pocas de las estructuras propias de la expresión oral prehispánica.

Ésta abarcaba el empleo de la voz, que daba lugar o no al canto, con particularidades fonéticas y morfológicas que, en determinadas circunstancias conducían a alternar las secuencias de lo que se comunicaba. La antigua expresión oral de la palabra sagrada o de especiales connotaciones en momentos particularmente importantes en la vida de las personas y la comunidad, se producía dentro de una "escenografía", acompañada muchas veces de música y baile. Así la elocución prehispánica iba acompañada de determinados movimientos corporales, señalamientos, en un marco espacio-temporal que era el que confería su significación plena a lo que se decía en una intrínseca relación con el ciclo vital y sagrado del mundo, los seres humanos y la divinidad.

Los análisis que hace Johansson de numerosos textos en náhuatl, valiéndose de sus conocimientos semióticos, pueden parecer en ocasiones de difícil lectura. Pienso, sin embargo, que el empleo de una metodología que conlleva su propio léxico técnico es necesaria para proceder con el mayor rigor y precisión críticos. Ayudará ciertamente, en algunos casos, acudir al "glosario" en el que se explican conceptos y términos de empleo frecuente en la semiótica.

En vez de querer resumir aquí lo que es cabalmente la aplicación de este enfoque y método –que lleva a percibir aspectos muchas veces no tomados en cuenta en la expresión náhuatl prehispánica, a lo largo de la obra– a ella remito al lector. Una pregunta considero, en cambio, que hay que formular. ¿A qué conclusiones llega el autor de este libro? ¿Considera, en virtud de la que llama "triangulación semiótica del texto náhuatl en el manuscrito alfabético", que se alteró la expresión de la antigua palabra que lo que de ella nos ha llegado es sólo un eco o una sombra, deformada además por obra de los frailes? Ésta es, a mi juicio, la cuestión crucial que se plantea este libro.

Patrick Johansson ofrece una respuesta. Tres expresiones suyas me parecen clave para comprender sus conclusiones. Son ellas contrastantes pero no contradictorias entre sí. La primera se incluye en su conclusión. Dice así:

> La palabra náhuatl, en el exilio de los manuscritos alfabéticos, no da más que una pálida idea del esplendor de su enuciación original. El interpretante español trituró verdaderamente la voz viva de los aztecas entre los engranajes de su aparato cultural en el proceso de una recopilación que culminó con la última reescritura de los manuscritos.

No obstante, en la búsqueda de "la voz" y "la imagen", el autor de este libro piensa que:

> Si podemos acceder hoy a la oralidad náhuatl prehispánica, expresión de un mundo que se derrumbó, es porque los religiosos españoles que siguieron las huestes de la conquista, después de haber hecho tabla rasa de todo cuanto podía oler a idolatría, se dieron cuenta de que estaban totalmente desprovistos de datos concernientes al otro (...) Emprendieron entonces una magna obra de reconstrucción gráfica del patrimonio cultural de los pueblos nahuas para entender mejor al mundo indígena...

Reconoce así Johansson que precisamente, gracias a la recopilación de los manuscritos en náhuatl fijados en escritura alfabética, es como podemos entrever lo que inevitablemente "se exilió" para siempre. Y añade luego que:

> Debemos sin embargo agradecer el magno esfuerzo de los religiosos españoles encargados de esta transcripción gráfica de la oralidad náhuatl entre los cuales figuran Fray Andrés de Olmos y Fray Bernardino de Sahagún, quienes trascendieron en muchas ocasiones los estrechos límites de su perspectiva evangélica para revelar múltiples aspectos de una gran civilización.

Si la expresión oral de los antiguos mexicanos sufrió una refracción indudable al pasar por el dédalo categorial del saber español, sin la labor incansable de entusiastas religiosos, no tendríamos la documentación que hoy nos permite vislumbrar lo que fue su cultura.

La parte verbal de su atuendo expresivo llegó hasta nosotros gracias al empeño de afanados religiosos españoles.

Compartiendo lo expresado por el autor, añadiré tan sólo que –como de hecho él lo apunta en algunos lugares de su libro– existen además, como testimonios preciosos; de autenticidad indubitable, algunos códices prehispánicos y un gran conjunto de monumentos, pinturas y signos glíficos localizados en numerosas zonas arqueológicas, presencia también inmortal del México prehispánico. En tales preciosos testimonios se halla muchas veces la clave para afirmar o negar, respecto de un determinado texto náhuatl transcrito con el alfabeto, si la "lectura" de viejos libros de pinturas y glifos concuerda y amplifica lo que en las piedras y murales está representado. Pensemos, como ejemplo, en los varios monumentos, cinco se conservan

además de la "Piedra del Sol", en los que se registran los signos de edades cósmicas que han existido y se señala la actual como la del *Nahui-Ollin Tonatiuh*, la del Sol 4-Movimiento. Comparemos luego su mensaje con el contenido de cerca de quince textos, varios en náhuatl, otros en maya yucateco, en quiché y unos pocos en el castellano de los primeros cronistas, en los que se transmite con mayor abundamiento la antigua creencia en un universo que ha existido varias veces y se halla siempre en peligro de dejar de ser.

Hay una trama y una urdimbre en el gran tejido cultural de múltiples rasgos y colores que integra no sólo al mundo náhuatl sino, con sus variantes, al de toda Mesoamérica. De su ser más íntimo –verdadero por indubitable– dan testimonio los recintos arqueológicos con sus monumentos, efigies y pinturas de dioses, así como de aconteceres portentosos y de la vida, siempre sagrada, de todos los días. Y algo semejante puede decirse de la quincena de códices prehispánicos que se conservan, tanto los procedentes del Centro de México, como los de Oaxaca y el área maya. En ellos está "la norma y el dechado", como se lee en un texto náhuatl. Atendiendo a ellos, podrán valorarse los mensajes que conllevan los otros muchos códices que se siguieron produciendo después de la conquista, con pinturas, signos glíficos y, poco a poco, también, con escritura alfabética, hasta llegar a los textos en que ésta es ya la única que se emplea para transmitir la expresión náhuatl.

Coincido con Patrick Johansson al afirmar que, si en "la triangulación semiótica", la oralidad y su entorno polícromo y sagrado quedaron en exilio, sin embargo, "la flor náhuatl perduró". De ella quedan muchos *cuicatl y tlahtolli*, los que se tornan hoy accesibles en la inmortalidad de la letra manuscrita y luego ya impresa, y aún cincelada, como ocurre con algunos "textos" que pueden leerse en los muros del Museo Nacional de Antropología.

"La flor náhuatl perduró", asimismo la expresión, esta vez viviente, de los *cuicapicque*, forjadores de cantos, y de los *tlahtolmatinime*, "sabios de la palabra", que viven y dejan oír hoy su mensaje en las comunidades donde se sigue hablando el náhuatl. En sus cantos y relatos, a pesar de tantas transformaciones, es perceptible la raíz y el aliento de una sabiduría con raíces profundas, aquella que aflora tantas veces en los *hehuehtlahtolli*, testimonios de la antigua palabra; en los *teocuicatl*, himnos sacros, *icnocuicatl*, poemas de orfandad, y en otros muchos *xochitl* y *cuicatl*, flores y cantos, que integran la que Ángel María Garibay con razón llamó "literatura náhuatl".

MIGUEL LEÓN-PORTILLA

París, 16 de septiembre, 1991.
Delegación de México ante la UNESCO

Índice de contenido

Presentación 5
Índice de ilustraciones 13
Introducción 17

PRIMERA PARTE
Del manuscrito español a la oralidad náhuatl

I. La recopilación española 23
II. La palabra y la imagen 28
III. Fundamentos socio-ontológicos de la expresión oral 30
IV. Triangulación expresiva de la oralidad 34
V. Circunstancias prehispánicas de enunciación 36
VI. Los campos expresivos de la palabra náhuatl 39

SEGUNDA PARTE
La palabra-fuerza de los aztecas

I. La palabra mítica 46
II. La palabra épica 51
III. La encantación mágica: Moyohualitoani 70
IV. El Huehuetlàtolli: la palabra antigua 76
V. Los adagios: Machiotlaholli 86
VI. El ritual 88
VII. El canto sagrado: Teocuicatl 109
VIII. El canto de guerra: Yaocuicatl 118
IX. El canto lírico: Xochicuicatl 124

TERCERA PARTE
La palabra de inversión expresiva de los aztecas

I. Eros 162
II. Thanatos, la muerte 177

CUARTA PARTE
La palabra de neutralización de los aztecas

QUINTA PARTE
La palabra lúdica de los aztecas

I. Mimesis lúdica 221
II. Diégesis lúdica 230

Conclusión 239
Glosario 241
Bibliografía 243
Índice onomástico 247
Índice analítico 249

Índice de ilustraciones

INTRODUCCIÓN

Lámina 1. Códice Borgia **17**
Lámina 1*a*. **18**

PRIMERA PARTE
Del manuscrito español a la oralidad náhuatl

Lámina 1. Anales de Cuauhtitlan **21**
Lámina 2. Códice Matritense **23**
Lámina 3. Descripción de la ciudad y provincias de Tlaxcala **25**
Lámina 4. Tira de la peregrinación **28**
Lámina 4*a*. **29**
Lámina 4*b*. **30**
Lámina 5. Códice Nuttall **32**
Lámina 6. Códice Durán II **34**
Lámina 7. Códice Durán I **38**
Lámina 7*a*. **40**

SEGUNDA PARTE
La palabra-fuerza de los aztecas

Lámina 1. Códice Mendoza **43**
Lámina 2. Códice Xolotl **45**
Lámina 3. Códice Vaticano Ríos **51**
Lámina 4. Códice Borgia **56**
Lámina 5. Códice Telleriano-Remensis **59**
Lámina 6. Códice Azcatitlan **63**
Lámina 7. Lienzo de Tlaxcala **66**

Lámina 8. Códice Florentino **67**
Lámina 9. Códice Florentino **69**
Lámina 10. Códice Borgia **73**
Lámina 11. Códice Borbónico **75**
Lámina 12. Códice Florentino **77**
Lámina 13. Códice Durán II **81**
Lámina 14. Códice Mendoza **84**
Lámina 15. Códice Mendoza **93**
Lámina 16. Códice Matritense **97**
Lámina 17. Códice Matritense **99**
Lámina 18. Códice Matritense **101**
Lámina 19. Códice Borgia **103**
Lámina 20. Códice Laud **104**
Lámina 21. Códice Durán I **105**
Lámina 22. Códice Borbónico **108**
Lámina 23. Códice Borbónico **111**
Lámina 24. Museo Nacional de Antropologia **116**
Lámina 25. Códice Durán II **118**
Lámina 26. Museo Nacional de Antropología **123**
Lámina 27. Museo Nacional de Antropología **129**
Lámina 28. Códice Florentino **132**
Lámina 29. Códice Florentino **136**
Lámina 30. Códice Laud **139**
Lámina 31. Códice Florentino **143**
Lámina 32. Ayocuan Cuetzpaltzin, poeta de Tecamachalco **145**
Lámina 33. Códice Laud **150**
Lámina 34. Códice Florentino **154**

TERCERA PARTE
La palabra de inversión expresiva de los aztecas

Lámina 1. Códice Mendoza **159**
Lámina 2. Códice Borgia **163**
Lámina 3. Códice Borgia **166**
Lámina 4. Códice Borgia **169**
Lámina 5. Códice Borgia **171**
Lámina 6. Códice Borgia **172**
Lámina 7. Códice Aubin **178**
Lámina 8. Códice Florentino **181**
Lámina 9. Códice Xolotl **184**
Lámina 10. Códice Durán II **189**
Lámina 11. Códice Laud **194**
Lámina 12. Códice Laud **199**
Lámina 13. Portada de la "Rhetorica christiana" de Diego de Valadés **202**
Lámina 14. Códice Borgia **205**
Lámina 15. Códice Borgia **206**

Lámina 16. Códice Borgia 208
Lámina 17. Códice Borgia 209
Lámina 18. Códice Borgia 211

CUARTA PARTE
La palabra de neutralización de los aztecas

Lámina 1. Códice Laud 213
Lámina 2. Códice Borgia 216
Lámina 3. Códice Laud 216

QUINTA PARTE
La palabra lúdica de los aztecas

Lámina 1. Códice Durán I 219
Lámina 2. Códice Florentino 222
Lámina 3. Códice Florentino 224
Lámina 4. Códice Borgia 227
Lámina 5. Códice Nuttall 228
Lámina 5*a*. 229
Lámina 6. Códice Azcatitlan 231
Lámina 7. Códice Durán 233
Lámina 8. Códice Florentino 237

Introducción

Para apreciar plenamente hoy en día la literatura náhuatl prehispánica, no basta abrir una antología y recorrer la yuxtaposición lineal de los conjuntos alfabéticos que consignan "palabras". Es preciso además considerar esta literatura en el contexto muy preciso de valores y de mecanismos sociales que componían el *mundo* prehispánico.

Lámina 1. Mictlantecuhtli y Quetzalcóatl, la muerte y la vida. *Códice Borgia*. Lámina 56.

El terminó *literatura* aplicado a la expresión verbal de los aztecas entraña ante todo una contradicción, ya que no escribían con letras, textos de índole oral. Éstos se conservaban en la memoria de los sabios aztecas: *tlamatinime*, o se consignaban en las imágenes de libros pictográficos. No debemos hablar, por lo tanto, de literatura náhuatl sino de "oralidad náhuatl", lo que implica cambios importantes en la percepción que un *lector* de hoy pueda tener de ella.

Si podemos acceder hoy a la oralidad náhuatl prehispánica, expresión de un mundo que se derrumbó, es porque los religiosos españoles que siguieron las huestes de la conquista, después de haber hecho *tabula rasa* de todo cuanto podía oler a idolatría, se dieron cuenta de que estaban totalmente desprovistos de datos concernientes al otro en su misión evangelizadora. Emprendieron entonces una magna obra de reconstitución *gráfica* del patrimonio cultural de los pueblos nahuas para entender mejor el mundo indígena y establecer así estrategias adecuadas de evangelización.

Un lector de hoy que se acerca a la mal llamada "literatura náhuatl prehispánica" debe estar consciente del hecho de que el texto manuscrito que considera, es una mezcla intrincada y difusa de oralidad, matices pictóricos (debido a veces al origen pictográfico de la fuente), y de elementos estructurales propios del aparato cultural español que orquestó la recuperación de los textos. Un texto manuscrito náhuatl entraña por lo tanto, cuando se presenta a los ojos de un lector de hoy, una triangulación semiótica donde los vectores que salen de los polos prehispánicos de la oralidad y de los códices pictográficos, convergen hacia el receptor poshispánico que constituye el recopilador; lo que podemos esquematizar de la siguiente manera.

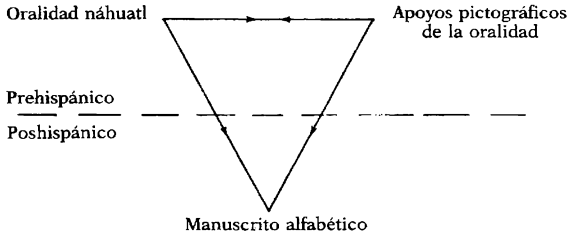


Lámina 1a.

Sólo remontándose, mediante un cuidadoso análisis de los textos, hacia su manantial prehispánico podremos lograr una apreciación justa de la expresión oral de los aztecas. Por otra parte, una tensión intersemiótica vincula, en tiempos precolombinos, la palabra y la imagen, lo que da cuenta, en numerosas ocasiones, de ciertos rasgos estilísticos propios de la oralidad náhuatl. Algunos tropos o figuras de dicción presentes en un texto, se deben más, a veces, a la modalidad de consignación pictográfica de las ideas que a una determinada intención de expresividad verbal. Cierto conocimiento de los códices nahuas resulta por lo tanto indispensable para una justa apreciación de la oralidad de los aztecas.

Una vez determinados estos factores estructurantes del texto, tal y como se presenta al lector sobre el manuscrito, conviene ubicar la expresión oral de los aztecas en la circunstancia espacio-temporal que la enmarcaba. La oralidad náhuatl tenía un papel de suma importancia en los engranajes psico-sociales de la colectividad y se encontraba más estrechamente vinculada con el individuo que, por ejemplo, la literatura escrita para un hombre del siglo xx. Resulta entonces fundamental determinar con precisión los vectores funcionales que estructuran el aparato cultural de los aztecas para poder aquilatar las distintas modalidades de expresión oral que engendró.

Una vez estos vectores funcionalmente "enchufados" con el generador psico-cultural, y determinada su orientación en términos ontológicos, conviene identificar los distintos campos de expresión que se deslindan naturalmente, antes de considerar los "géneros" confusamente establecidos por los recopiladores españoles, y reubicarlos en una nueva perspectiva. Dentro de estos campos, analizaremos la palabra de los aztecas según la dinámica propia de su elocución, buscando restaurar arqueológicamente, más allá de la línea de demarcación intercultural que separa al *intérprete* español del *interpretado* náhuatl, una voz quebrada por los determinismos inexorables de la historia.

PRIMERA PARTE

Del manuscrito español a la oralidad náhuatl

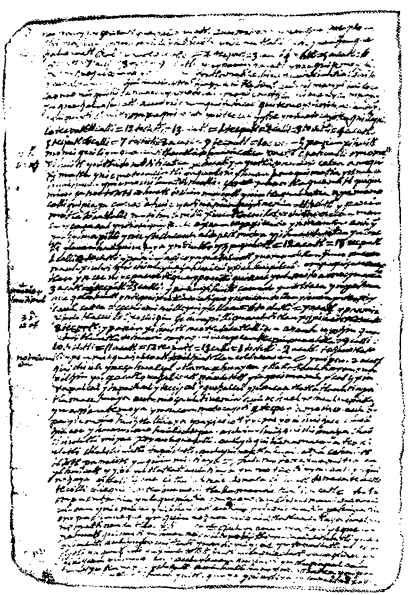


Lámina 1. La voz viva de los aztecas en su prisión gráfica. Manuscrito de los *Anales de Cuauhtitlan*.

I. LA RECOPILACIÓN ESPAÑOLA

Algunos años después de la conquista, los religiosos españoles, al percatarse del tremendo arraigo de los indígenas a unas creencias "ido-

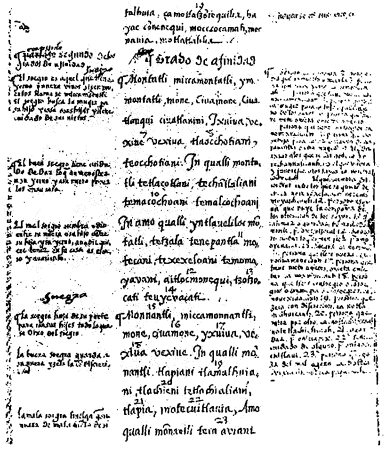


Lámina 2. El texto náhuatl en medio con traducción y glosa en los lados. Manuscrito del *Códice Matritense*.

látricas" que obstaculizaban seriamente la evangelización, decidieron emprender la aniquilación sistemática de todo cuanto podía inducir al culto pagano. Destruyeron así los templos, las estatuas, quemaron los códices y prohibieron los cantos, las danzas y los juegos que les parecieran sospechosos. Sin embargo, cuando ya habían arrasado con todo, se dieron cuenta de que este empeño destructor que había hecho desaparecer los instrumentos del culto, los habían dejado en la obscuridad total en cuanto a los receptores potenciales del mensaje evangélico. La palabra de Dios rebotaba contra la pared lisa de un mundo impenetrable. Los franciscanos Olmos y Sahagún fueron de los primeros en sentir la necesidad ineludible de conocer la cultura indígena para poder abrir un camino pacífico a la evangelización:

> El médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo (sin) que primero conozca de qué humor, o de qué causa proceda la enfermedad: de manera que el buen médico conviene sea docto en el conocimiento de las medicinas y en el de las enfermedades, para aplicar conveniblemente a cada enfermedad la medicina contraria, (y porque) los predicadores y confesores médicos son de las ánimas, para curar las enfermedades espirituales: el predicador de los vicios de la república, para enderezar contra ellos su doctrina; y el confesor, para saber preguntar lo que conviene y entender lo que dijesen tocante a su oficio, conviene mucho que sepan lo necesario para ejercitar sus oficios; ni conviene se descuiden los ministros de esta conversión, con decir que entre esta gente no hay más pecados que borrachera, hurto y carnalidad, porque otros muchos pecados hay entre ellos y muy más graves y que tienen gran necesidad de remedio: los pecados de la idolatría y ritos idolátricos, y supersticiones idolátricas y agüeros, y abusiones y ceremonias idolátricas, no son aún perdidos del todo.
>
> Para predicar contra estas cosas, y aún para saber si las hay, menester es de saber cómo las usaban en tiempo de su idolatría, que por falta de no saber esto en nuestra presencia hacen muchas cosas idolátricas sin que lo entendamos; y dicen algunos, excusándolos, que son boberías o niñerías, por ignorar la raíz de donde salen –que es mera idolatría, y los confesores ni se las preguntan ni piensan que hay tal cosa, ni saben lenguaje para se las preguntar, ni aún lo entenderán aunque se lo digan.[1]

Los religiosos emprenden entonces una reconstitución gráfica de la cultura náhuatl, enfocada obviamente, como lo declara Sahagún, hacia los propósitos religiosos del recopilador.

> A mí me fue mandado, por Santa obediencia de mi prelado mayor que escribiese en lengua mexicana lo que me pareciese ser útil para la doctrina, cultura y manutencia de la cristiandad.[2]

[1] Sahagún, 1989, p. 17.
[2] *Ibid.*, p. 73.

Lámina 3. Destrucción sistemática de templos e ídolos. *Descripción de la ciudad y provincias de Tlaxcala.*

La meta está claramente delineada y los medios serán, evidentemente, los que determina el aparato cognoscitivo occidental del siglo XVI, con todas las estructuras escolásticas que lo integran pero, también, con la distancia perspectiva que caracteriza el conocimiento a principios del Siglo de Oro español.

1. Circunstancias de comunicación que presidieron la recopilación de los textos

La oralidad de los aztecas no fue captada en circunstancias funcionales de enunciación, en un acto mágico, religioso o social determinado, sino que fue "arrancada" de una cierta manera a los informantes por un procedimiento *inquisitivo* de recopilación de datos según la minuta que el fraile responsable tenía preparada.

Se reunieron algunos *tlamatinime*, sabios aztecas, que pudiesen responder a las preguntas de los españoles:

> *. . . propúseles lo que pretendía hacer y le pedí me diesen personas hábiles y experimentadas con quien pudiese platicar y me supiesen dar razón de lo que les preguntasen. . .*

Señaláronme hasta diez o doce principales ancianos y dijéronme que con aquellos podía comunicar y que ellos me darían razón de todo lo que les preguntase. Estaban también hasta cuatro latinos a los cuales yo pocos años antes había enseñado la gramática en el Colegio de Santa Cruz en el Tlalteloco.

Con estos principales y gramáticos, también principales, platiqué muchos días, cerca de dos años, siguiendo la orden de la minuta que yo tenía hecha.[3]

En estas circunstancias donde la funcionalidad del texto se encuentra totalmente neutralizada, el aspecto formal sufre evidentemente una alteración. No es lo mismo elevar un canto a Tláloc en las circunstancias festivas de un acontecimiento religioso, rodeado de miles de participantes ataviados, maquillados, absortos en una dinámica danza ofertoria, que enunciar los simples componentes lingüísticos de este canto en la penumbra de un monasterio franciscano o en cualquier lugar ajeno a la instancia de enunciación.

El canto náhuatl, como cualquier otra modalidad de expresión prehispánica, está estrechamente vinculado con el acto al que se integra. La privación de circunstancias apropiadas lo frustra de su funcionalidad y lo desvaloriza a los ojos de los indígenas.

Además el "intelecto agente" de la recopilación es el español, que determina lo que se pregunta y como lo ordena en el manuscrito. El término "expresión" se puede cuestionar aquí puesto que el informante más que "expresar" su sentir desde el interior de su ser, responde a una pregunta, que además no coincide siempre con las estructuras del conocimiento indígena.

Añadamos a esto el estado de desconfianza, por no decir de miedo, que reinaba en estos encuentros y tendremos un cuadro evocador del medio poco propicio en el que se efectuó la comunicación inteindividual que permitió rescatar parte del patrimonio cultural náhuatl.

2. Estructuras gráficas de recepción de la oralidad náhuatl

Una de las cosas que azoraban a los informantes en estos encuentros era que lo que decían se consignaba inmediatamente en unos manuscritos que reproducían exactamente sus palabras. La palabra "espacial" de la oralidad se linealizaba ahí en la escritura alfabética.

Además de reducir a una sucesión lineal un texto que se expresa de manera polidimensional con la ayuda de los gestos y de la "presencia" del entorno circunstancial, el alfabeto obliga a concentrarse úni-

[3] *Ibid.*, p. 73.

camente sobre los apoyos lingüísticos de la comunicación y centra todo el potencial expresivo sobre uno solo de los sentidos: la vista, y rompe la red intrincada de correspondencias sinestésicas muy propias de la oralidad náhuatl, donde, como lo hubiera dicho Baudelaire: *"los perfumes, los sonidos y los colores comunican"*.

Los manuscritos

Los textos recuperados fueron generalmente reunidos después en misceláneas, como el manuscrito de los *Cantares Mexicanos*, por ejemplo, que contiene textos de doctrina cristiana, las *Fábulas de Esopo*, traducidas al náhuatl así como una colección de cantares de inspiración prehispánica o colonial. Otros, como el *Códice Florentino*, son verdaderas enciclopedias que reúnen, en una subdivisión temática pre-establecida, textos recopilados en distintas épocas y circunstancias. Este corte "transversal" con perspectiva temática de los textos tuvo generalmente como consecuencia el desgarre formal de la expresión náhuatl en aras de una información buscada.

Las alteraciones de la transcripción

Como si fuera poco, los textos fueron luego objeto de correcciones de todo tipo para ajustarlos mejor a los determinismos gráficos del recopilador.

> *El gobernador con los alcaldes, me señalaron hasta ocho o diez principales, escogidos entre todos, muy hábiles en su lengua y en sus cosas de sus antiguallas, con los cuales y con cuatro o cinco colegiales todos trilingües, por espacio de un año y algo más, encerrados en el Colegio, se enmendó, declaró y añadió todo lo que de Tepepulco truje escrito, y todo se tornó a escribir de nuevo, de ruin letra porque se escribió con mucha prisa. En este escrutinio o examen el que más trabajó de todos los colegiales fue Martín Jacovita, que entonces era rector del Colegio, vecino de Tlaltelolco, del barrio de Santa Ana.*[4]

Los recopiladores que vieron morir formalmente la voz viva de los aztecas y los colores de sus libros pictográficos en el manuscrito, conservaron sin embargo un contenido preciso que nos permite hoy día vislumbrar la grandeza de lo que fue la civilización náhuatl prehispánica. Si las transposiciones, ya sea a partir de la oralidad o de la imagen, implicaron una considerable entropía expresiva, el lector advertido puede *imaginar*, con una adecuada reubicación del texto manuscrito en su contexto *espectacular* prehispánico, la belleza de su expresión primera.

[4] *Ibid.*, p. 74.

II. LA PALABRA Y LA IMAGEN

La retención de los textos prehispánicos era esencialmente memorizada. Los encargados de la tinta negra y roja, los famosos *tlamatinime*, eran los depositarios del patrimonio cultural del grupo y, como tales, tenidos en alta consideración.

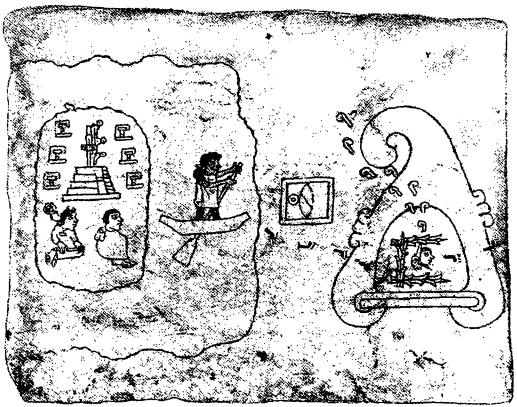


Lámina 4. Expresión pictográfica de la salida del pueblo azteca de Aztlan en un año 1-Pedernal. *Tira de la peregrinación*. Lámina 1.

Además de su memoria, el *tlamatini* disponía de apoyos mnemónicos pictográficos, los libros de pinturas, *amoxtli*, donde la imagen encerraba en su dimensión propia las distintas modalidades de expresión oral: crónicas, cuentos, poesía. Los libros pictográficos servían también como registros para consignar los tributos que les debían otros pueblos (*Códice Mendoza*) así como libros adivinatorios (*Códice Borbónico, Códice Aubin*).

Ningún apoyo pictórico de "cantos" ha llegado hasta nosotros pero sabemos, por las fuentes que existieron:

Amoxicuiliuhtoc an mocuic an quizozoa huehuetitlan[5]

[5] *Cantares Mexicanos*, fol. 15r.

"En los libros se encuentran vuestros cantos y los desplegáis cerca de los tambores".

Según el tipo de imagen la palabra tenía vínculos más o menos estrechos. La lámina 1, por ejemplo, muestra una verdadera epifanía con sentido pictórico ajeno a cualquier aprehensión verbal directa. En cambio la figura 2, perteneciente al *Códice Xólotl*, muestra un paralelismo flagrante con los paradigmas verbales.

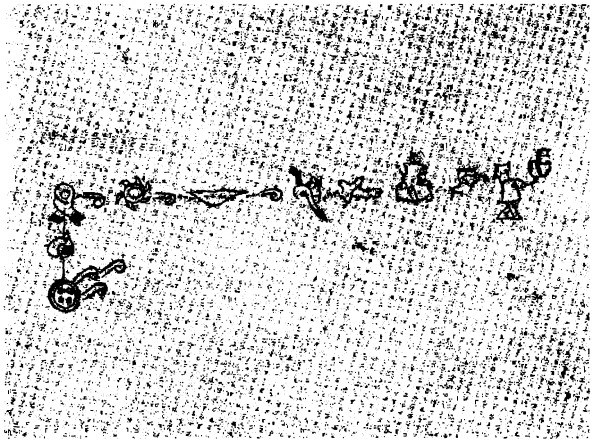


Lámina 4a.

Los paradigmas son de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha:
Chimalpopoca – muerte – Maxtla – Tlacateotzin – Tlaltelolco – matar – alcolhuas – tenochcas – casa – Tepanecas.
La traducción, es, según Ixtlilxóchitl:

> *Maxtla dió la orden de que maten a Chimalpopoca y Tlacateotzin de Tlaltelolco para que no haya ni rey ni gobernante de las naciones Mexica y Acolhua y para que todos estén sometidos a la casa Tepaneca.*[6]

[6] Dibble, 1952, p. 112.

Algunos tropos se infiltraron en la lengua muchas veces por una "lectura literal" de la imagen:

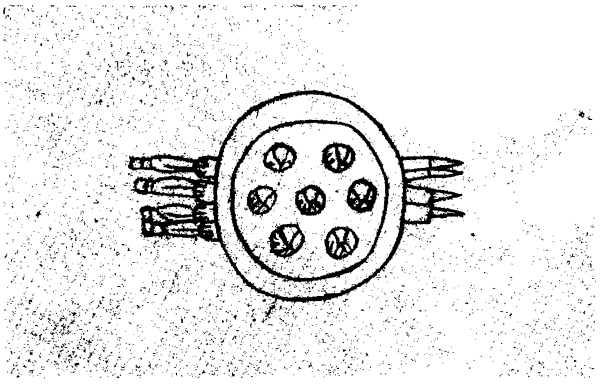


Lámina 4b.

Este glifo compuesto de un escudo *chimalli* y unas flechas *mitl* simboliza la guerra *yaotl*. Sin embargo, la traducción verbal que dan los *tlamatinime* de este glifo, permanece al nivel de la imagen en el binomio lexical: *in mitl, in chimalli* que representa la guerra. Más que constituir una sinécdoque, la expresión surge simplemente, a veces, de una lectura "rasante" de la imagen.

La lengua náhuatl, por su estrecho vínculo con la imagen, contiene muchas de estas expresiones que tienen su origen en la consignación pictórica de los textos.

Por la dificultad que representa una lectura "intersemiótica", es decir, en la que lo gráfico se encuentra en un sistema de signos distinto a lo verbal, los *tlamatinime* que hacían brotar un bello texto de una imagen eran particularmente estimados.

III. FUNDAMENTOS SOCIO-ONTOLÓGICOS DE LA EXPRESIÓN ORAL

Con la adquisición de la función simbólica que marca el nacimiento del hombre a partir del antropoide, se establece una dualidad

que va a afectar su existencia y a darle su particularidad netamente humana entre todos los seres del universo.

En efecto, el antropoide estaba sumergido todavía en la ataraxia inconsciente de una adaptación biológica total a los determinismos naturales. Con la función simbólica y el pensamiento subsecuente que se desarrolla a partir de ella, el hombre se desdobla en el acto de ser y verse ser. Por un lado es parte integrante del mundo como el animal o la planta; por otro, se establece una *distancia entre* él y el mundo, entre él y sí mismo, distancia donde se insinúa el espacio de una objetivación del ser. Con la evolución del hombre primitivo, esta distancia se hizo cada vez más grande, y en nuestros días ha llegado a extremos tales en que el hombre se ha alejado tanto de la naturaleza debido al progreso, que perdió la noción exacta de su ubicación en el mundo.

Esencia y existencia: ambivalencia fundamental del hombre náhuatl

Se suele designar como *esencia* al mundo ideal donde el ser coincidiría con él mismo en la inconciencia de su presencia en el mundo; y como *existencia* este movimiento que vio al hombre salir (*existire – ex–stare* "estar fuera") de las tinieblas de la inconciencia para *existir* y construir en una cierta medida su destino en la tierra.

Esta ambivalencia ontológica entre los polos de la *existencia* y de la *esencia* es patente en todos los mitos del mundo, y el más claro de ellos es, para nosotros, la expulsión de Adán del paraíso terrestre.

Entre los nahuas el nacimiento de *Huitzilopochtli* (teñido también de culpabilidad) de su madre la tierra (*Coatlicue*), me parece que reproduce un esquema mítico semejante.

El hombre es entonces, por definición, un ser de dos horizontes opuestos: uno que tiende hacia la luz de la inteligencia, el otro que busca febrilmente (por lo menos en los primeros tiempos) reintegrarse a la totalidad perdida a la que lo arrancó la conciencia.

Inmanencia y trascendencia: los rumbos del saber

Con la estructuración progresiva de la conciencia se esbozan los límites de un pensamiento que distingue radicalmente a los hombres de otros seres. Dentro de este espacio reflexivo se va a reproducir la antinomia primordial esencia/existencia, mediante una oposición eidética[7] que revela, por una parte, la incipiente razón humana que *implica* los fenómenos del mundo en la totalidad indiscriminada de la naturaleza, y por otra, una fuerza incontenible que busca "ex-plicar" el mundo, desde una distancia objetiva cada vez más grande. La primera

[7] Eidético: relativo a las ideas.

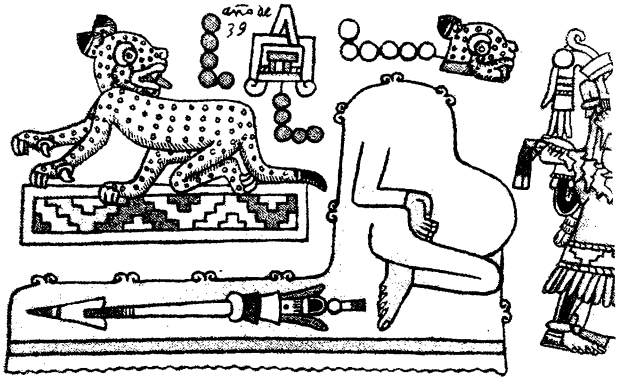


Lámina 5. La madre Tierra. *Códice Nuttall.*

tendencia corresponde a lo que se llama *inmanencia*, la segunda manifiesta la fría postura intelectiva del hombre, denominada *trascendencia*. En la primera, el hombre busca conciliar la inteligencia con el deseo de unidad que lo caracteriza. En la segunda se aleja de la realidad para *comprenderla*.

Dionisos y Apolo: la antinomía estética

Al alejamiento conceptual que permite la función simbólica corresponde un comportamiento específico del hombre donde se funden la inteligencia y el sentimiento, y que se cristalizará un día en una actividad que llamamos *arte*.

Al *sentirse* excluido (de manera muy difusa) de una totalidad íntima, el hombre manifiesta un comportamiento que busca, si no una reintegración plena a la totalidad perdida (ya imposible), por lo menos una neutralización funcional de esta *conciencia* culpable de su enajenación. A través de la producción de ruidos, saltos y gritos que tienden a imitar las manifestaciones de la naturaleza, el hombre busca, en una actitud que podríamos calificar de "camaleónica", confundirse con su entorno natural, colmando asimismo el abismo que la conciencia abrió entre él y el mundo. Esta tendencia evolucionará para constituir en el ámbito estético lo que llamaremos, siguiendo a Nietzsche: *dionisismo*.

Por otra parte, el hombre asume poco a poco su alejamiento existencial en relación con el mundo y eleva sus preocupaciones racionales a la sublimación artística, con la calma y sabiduría apolínea del dios escultor. El *apolinismo*, según la denominación del mismo Nietzsche,[8] expresa, en el arte, la voluntad de *existir*.

Cuando las actividades *dionisiacas* habían ya desaparecido por completo de la cultura occidental del siglo XVI (con excepción quizás del carnaval), desempeñaban en cambio en el México prehispánico un papel de primera importancia. Las actividades desestructurantes como lo eran las danzas, los cantares, o los rituales dionisiacos alternaban con otras de tipo *apolíneo*. Las tinieblas de la tierra y la luz de la existencia definían la expresión artística de los pueblos nahuas. Desgraciadamente, y por razones obvias, los recopiladores españoles rescataron esencialmente la expresión náhuatl apolínea dejando gran parte de los cantos dionisiacos en la noche del olvido.

Inversión y refuerzo existencial: la sociedad

Con una cohesión del grupo humano cada vez más acentuada, los distintos factores, ontológicos, eidéticos y estéticos que acabamos de considerar se reorganizan en el ámbito social en una oposición clara entre las actividades que tienden a un *refuerzo* de las instituciones y de los valores de la colectividad, y otras que realizan una *inversión* funcional de estos valores e instituciones. La postura existencial orientada hacia la comprensión (trascendente) al nivel de las ideas, y el formalismo apolíneo en lo que concierne a la producción artística, tiende a *reforzar* las estructuras sociales vigentes. En cambio, el llamado de la esencia, inmanente y dionisiaco, tiende permanentemente a deshacer lo establecido a través de una inversión de los valores.

El justo equilibrio que existía en tiempos prehispánicos entre las dos tendencias hizo pensar a los españoles que los pueblos nahuas eran gente civilizada pero poseída por el diablo. De hecho, mantenían en todos los aspectos de la existencia una conciencia aguda de su irremediable ambivalencia ontológica.

Este hecho es de suma importancia para la justa apreciación de los textos nahuas prehispánicos, ya que la expresión oral va a formalizarse según el antagonismo vectorial de estas posturas ontológicas: los textos "progresivos" irán en el sentido de la existencia y ayudarán a construirla formalmente en un orden relativo. Corresponden generalmente a los *tlahtolli* "palabra hablada", y a ciertos *cuicatl*, "cantos". Otros, que podríamos calificar de "regresivos", buscan deshacer lo establecido en una febril búsqueda de la esencia. En estos últimos, que constituyen gran parte de los cantares, el

[8] Nietzsche: *El origen de la tragedia*, 1947.

registro verbal se ve subordinado a los determinismos del ritmo, de la danza y de la música.

IV. TRIANGULACIÓN EXPRESIVA DE LA ORALIDAD

La expresión oral no se limita a su aspecto lingüístico, como podrían hacérnoslo creer los manuscritos que llegaron hasta nosotros. Es, al contrario, una proyección espacial del hombre en la que el verbo es sólo la parte integrante de un todo más complejo. Además de los atavíos y de las pinturas faciales que fungen como verdaderos jeroglíficos de sentido implícito, el gesto con su sublimación estética, la danza así como la música, se unen al verbo para constituir el acto expresivo.

Lámina 6. Música prehispánica. *Códice Durán II*. Lámina 39.

1. El gesto y la danza

La expresión gestual precede a la comunicación lingüística en el orden cronológico de adquisición de estas facultades específicamente humanas. El verbo se tuvo que integrar progresivamente a una dimensión espacial estructurada sobre el gesto o la danza y ocupa un lugar

relativamente descentrado en relación con la expresión global. De hecho, la afectividad del hombre se expresa más espontáneamente en la dinámica gestual que con la fría mediación de una palabra. El verbo náhuatl está por lo tanto frecuentemente subordinado, por lo menos en las instancias de cantos, al ritmo gestual. Además de las alteraciones prosódicas que este hecho conlleva, encontramos en el texto manuscrito náhuatl muchas elipsis y ambigüedades cuando el gesto llevaba visualmente el sentido.

Recordemos también que los cantores llevaban sonajas atadas en las muñecas y los pies, por lo cual el gesto se encontraba *sonorizado*, lo que enriquecía su valor expresivo.

2. La música

Un rico tejido sonoro envolvía generalmente la instancia festiva de enunciación de los textos. Los instrumentos de percusión como el *huéhuetl* ("tambor vertical") o el *teponaztli* ("tambor horizontal a dos tonos") marcaban la cadencia, mientras las flautas, los silbatos, las conchas, llenaban el aire de sonidos agudos o lúgubres que daban su tonalidad al evento.

Una de las particularidades más significativas del registro cultural sonoro de los pueblos nahuas es el sentido religioso preciso que conlleva cada sonido, ya sea musical o no. El silbido es propio del Dios del viento: *Ehécatl*. El ruido líquido de *Chicahuaztli* (maraca ritual en forma de bastón) debe inducir a la fecundación.

El verbo náhuatl no solamente debe de integrarse a la estructura rítmica del canto, tiene también que componer con los determinismos de altura, de los tonos y de la melodía de la música.

3. El verbo

En esta verdadera explosión expresiva, el verbo náhuatl vale más, muchas veces, por su valor fonético que por su aspecto semántico. De hecho, la lengua náhuatl, por sus ricas y variadas sonoridades, se presta particularmente a una alta expresividad meramente fonética, permitiendo además efectos paronomásticos altamente significativos en el contexto prehispánico.

Según la funcionalidad propia y la importancia que tiende la totalidad expresiva, se distinguen dos modalidades esenciales de expresión verbal: por una parte el *tlahtolli* o palabra hablada que tiende a instaurar un orden y que corresponde a lo que definimos anteriormente como *trascendencia* a nivel cognoscitivo, y *apolinismo* en el ámbito estético. Por otra, el *cuicatl* "cantar" es más difícilmente aprehensible en términos genéricos.

En el *tlahtolli*, la expresividad músico-gestual se reduce considerablemente para dejar la primacía a la dimensión lingüística. A este género corresponden los mitos, la palabra épica, las encantaciones mágicas, los famosos *huehuetlahtolli* o palabra antigua, y los adagios. Ahí se ejerce plenamente la función fabulatoria del hombre y corresponde a lo que Aristóteles llamó *diégesis*.

Cuando la palabra comienza a tomar una libertad muy grande con los parámetros del orden establecido y que los ritmos y la música sumergen el verbo hacia una verdadera *ebriedad* expresiva, debemos considerar el acto de elocución como un *cuicatl* o "cantar". El papel importante que desempeña el cuerpo en la mayoría de los *cuicatl* los asemeja a la *mimesis* aristotélica, al teatro.

Encontramos, sin embargo algunos *cuicatl* donde el desgarre ontológico del hombre se expresa líricamente en lo que llamamos poesía, modulación verbal del grito primordial.

Desde el *xochicuicatl*, "canto florido", expresión esencialmente lírica donde la palabra prevalece todavía, hasta los cantos religiosos más dionisiacos, en los que el verbo se pierde en una orgía de ritmos y sonidos, el *cuicatl* cubre un ámbito expresivo amplio y sumamente funcional. El *tlaocolcuicatl* "canto de lamentación" por ejemplo, tiene una importancia primordial en los ritos mortuorios. El *yaocuicatl* "canto de guerra", es una propedéutica ritual ineludible para la inducción mágica de una futura victoria en el combate.

V. CIRCUNSTANCIAS PREHISPÁNICAS DE ENUNCIACIÓN

La expresión oral náhuatl, fuera de las contingencias de la comunicación interindividual, está subordinada al orden cósmico o social. La palabra tiene de hecho una función preformativa en el mundo prehispánico. Puede provocar cataclismos o bonanza, pero su elocución está siempre vinculada con un acto específico sobre el eje existencial, ya sea de índole mágica, socio-religiosa o religiosa. El tiempo y el espacio que enmarcan esta existencia determinan también lo esencial de las instancias de enunciación de los textos.

1. El tiempo

La palabra mágica, por el hecho mismo de que busca mover las fuerzas del universo está vinculada muy específicamente con el espacio y se inscribe en el tiempo según los imperativos de la voluntad humana o la posición de los astros.

La palabra socio-religiosa se integra a los acontecimientos fortuitos o no, que la vida del grupo determina: rituales correspondientes a

nacimientos, matrimonios, decesos, investiduras de *tlatoani*, "señor", estrenos de casas o *temazcalli* "baños de vapor", ritos de iniciación de guerreros, etcétera.

En estas circunstancias, una periodicidad temporal fija no determina directamente el acontecimiento, pero los sacerdotes retrasan o adelantan las ceremonias de algunos días para colocarlas bajo mejores auspicios.

La palabra religiosa, espectacular y propiciatoria, está generalmente determinada por acontecimientos naturales situados con precisión en el tiempo. El año náhuatl se subdivide en meses (*meztli*) que son también fiestas dedicadas a un dios en particular.

Fiestas	*Dioses festejados*	
Atl cahualo	Tlaloques	Dioses de la lluvia
o cuahuitl ehua		Este mes comenzaba el segundo día de febrero.[9]
Tlacaxipehualiztli	Xipe Totec	Señor de la primavera
Tozoztontli,	Tláloc	Dios de la lluvia
Huey tozoztli	Cintéotl Chicomecoatl	Divinidades del maíz
Toxcatl	Tezcatlipoca	Dios supremo
Etzalcualiztli	Tlaloques	Dioses de la lluvia
Tecuhilhuitontli	Huixtocihuatl	Diosa del Sol
Hueytecuhilhuitl	Xilonen	Diosa de las mazorcas tiernas
Xocotl Huetzi	Xiuhtecuhtli	Dios del fuego
Ochpaniztli	Teteo Inna (Toci)	La madre de los Dioses (nuestra abuela)
Teotleco	Tezcatlipoca	Dios supremo
Tepeilhuitl	Fiesta de los montes	
Quecholli	Mixoatl	Dios de la cacería
Panquetzaliztli	Huitzilopochtli	Dios tribal de los mexicas, dios de la guerra
Atemoztli	Tlaloques	Dioses de la lluvia
Tititl	Ilamatecuhtli	Diosa de la Tierra
Izcalli	Xiuhtecuhtli	Dios del Fuego

Cinco días aciagos (*nemontemi*), nefastos, completan los 365 días de este año solar.

[9] Sahagún, 1989, p. 77.

Lámina 7. Guerrero sacrificado al Sol en la fiesta *Nauholin*. *Códice Durán I*. Lámina 16.

Los aztecas regían también muchas de sus actividades sobre el año venusino de 584 días o sobre el ciclo lunar que generaban a su vez una palabra vinculada con sus determinismos propios.

2. El espacio

La palabra mágica, al dirigirse muy específicamente a una entidad natural, opera en el espacio una identificación altamente cualitativa de cada manifestación topológica a la que expresa generalmente de una manera metafórica o esotérica. El *agua* es "falda de jade", el *copal* es "mujer blanca", las *nubes* son "sacerdotes", el *maíz* es "espiritado de siete culebras", etcétera.

La palabra socio-religiosa se eleva en los espacios más neutros, socialmente determinados: la casa para el nacimiento o el matrimonio, el ágora[10] para acontecimientos socio-políticos; el templo

[10] En Grecia, lugar abierto generalmente en el centro de un pueblo o de una aldea, donde se reúne la gente para discutir asuntos de interés común.

cuando lo sagrado debe ratificar lo social, etc. El espacio propio de la palabra socio-religiosa es más bien un espacio abstracto de comunicación inter-individual donde se reafirman los lazos tribales.

La palabra religiosa, en cambio, brota verdaderamente del espacio, por lo menos en su origen. En efecto, la naturaleza bajo sus distintas manifestaciones fue sin duda alguna el primer objeto del culto humano. El primer homenaje al viento fue de silbar, a la lluvia de llorar, al trueno de rugir, a la tierra de bailar inclinado, etc. La naturaleza fue, en el sentido teatral de la palabra, el primer antagonista del hombre y el inductor de su primera expresión ritual.

En tiempos cercanos a la Conquista, la naturaleza es venerada *in situ*. En fechas precisas, se rinde un culto a los montes, a los ríos, a los bosques. Un *momoztli* "templete", está siempre presente en una encrucijada importante. Los árboles y las plantas, los vientos, la lluvia, antes de ser honrados bajo la figura de un dios, son objetos de un culto directo.

Sin embargo, lo esencial del ritual religioso tiene lugar en el seno de la urbe, en el recinto sagrado o en los templos correspondientes a cada *calpulli*, "barrio". Ahí un espacio arquitectónico monumental enmarca la palabra religiosa del hombre del Anáhuac.

VI. LOS CAMPOS EXPRESIVOS DE LA PALABRA NÁHUATL

Ahora bien, si el cuadro ontogenético de la expresión oral ayuda al lector occidental de hoy a entender el alcance y la función de cada una de las modalidades de expresión náhuatl, es muy probable que la comunidad azteca de los años 1520 no tuviera plena conciencia de la dimensión *radical* de su palabra. En efecto, las raíces ontológicas penetran profundamente en la fibra psíquica y motora del individuo, pero obran de manera subliminal, por no decir inconsciente.

La estructura expresiva de la oralidad correspondiente a los textos que llegaron hasta nosotros, está inmersa en un clima social que determina su percepción en términos distintos de los que elaboramos para definir su génesis. La presentación de la palabra de los aztecas bajo una perspectiva socio-existencial, hará prevalecer paradigmas más afines a la eterna lucha que representa la vida. En este contexto se oponen el orden y el desorden, los valores establecidos y los instintos primitivos, la *palabra fuerza* que definimos en términos generales como una palabra que ayuda a instaurar y mantener el orden socio-existencial en el mundo, y la *palabra de inversión* que representa el llamado de la esencia.

Los textos correspondientes a esta última se encuentran notablemente "formalizados" en el espacio social sin perder su

orientación funcional hacia lo esencial. En cuanto a la *palabra-fuerza*, los textos que la integran provienen generalmente, en términos ontogenéticos, del horizonte *existencial* con predominio expresivo narrativo y tienden a instaurar en el espacio verbal un orden estructural. Observamos, sin embargo, en el marco social una propensión deliberada a canalizar una "energía" expresiva originalmente dionisiaca y por lo tanto des-estructurante, hacia los cauces del *refuerzo* socio-existencial. Tal es el caso por ejemplo del himno sagrado o del canto de guerra, esencialmente dionisiacos en su dimensión profunda, que pasan a ser instrumentos expresivos de adaptación frente a los imperativos de la vida.

Los géneros expresivos establecidos según la dinámica vectorial de los ejes divergentes de la esencia y la existencia son percibidos de manera menos radical en una perspectiva social que tiene determinismos específicos y que crea sus propios lazos relacionales.

La sociedad estructurada y provista de los valores que la fundamentan va a deslindar progresivamente un espacio/tiempo preciso donde cristalizará ese difuso anhelo de intimidad que lleva el hombre. Lo que se vislumbra en los primeros tiempos en el horizonte de una regresión (ritual) en el eje de la existencia hacia este punto ideal donde se articula con la esencia, se busca ahora en el marco de una sociedad organizada dentro de un espacio/tiempo bien demarcado y no se desparrama en el espacio profano de lo cotidiano.

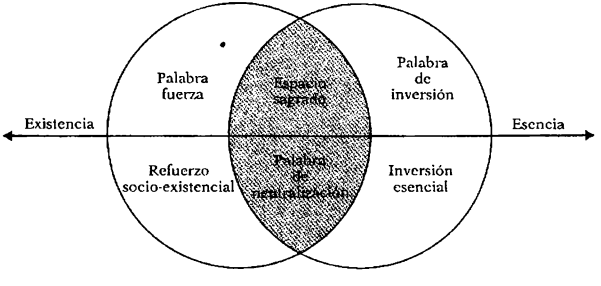


Lámina 7a.

El circunscribir lo sagrado en un recinto espacio/temporal preciso, permite un descenso en la dimensión íntima sin tener que efectuar el recorrido ritual de reintegración en su modalidad primitiva, considerado ya como un comportamiento anti-social. El aparato ceremonial apolineo garantiza el carácter sacro del espacio/tiempo que enmarca, y pretende abrigar en el corazón mismo del asentamiento náhuatl, un abismo de intimidad sagrada. Combinará entonces, en su proyección social, el apolinismo de su aparato religioso y el dionisismo correspondientes a su tendencia profunda.

El paso brusco de lo apolineo a lo dionisiaco, de la conciencia trascendental a la inconciencia inmanente en circunstancias religiosas, implica una transición ritual que representa un colchón de neutralización psíquica, generador a su vez de una modalidad de expresión verbal específica. Al acercarse al abismo de la muerte sacrificial en el espacio sagrado, la víctima que encarna al dios salmodía cantos obsesivos que la arrancan sicológicamente del mundo antes de que el cuchillo de obsidiana consuma la ofrenda. Llamaremos *Palabra de Neutralización* a la modalidad oral que surge de esta circunstancia.

La *Palabra Lúdica*, por fin, cubrirá todas las circunstancias en las que los mecanismos del orden humano se relajan gratuitamente para dejar aparecer lo cómico en las estructuras desprovistas de parámetros funcionales.

SEGUNDA PARTE

La palabra-fuerza de los aztecas

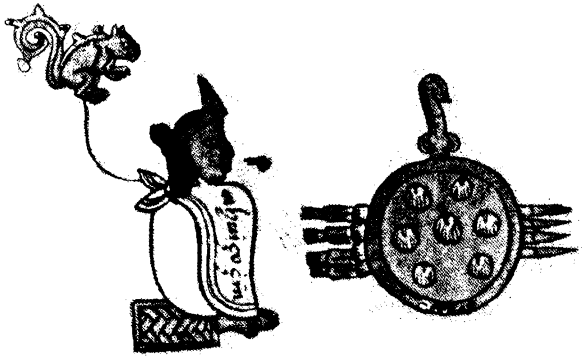


Lámina 1. El rey Ahuīzotl decreta la guerra. *Códice Mendoza.*

Lámina 2. La palabra-fuerza de Xolotl. *Códice Xolotl*. Lámina 4.

En términos generales, la palabra de refuerzo socio-existencial prolonga la capacidad simbólica del hombre, acentuando el vector trascendental de este desdoblamiento ontológico. Su expresión primordial es el lenguaje mismo que estructura el mundo según la distribución de sus unidades constitutivas. A partir del lenguaje, el mito graba de manera más profunda el orden humano en el mundo mientras la comunicación vehiculada por el verbo ayuda a crear un aparato socio-cultural muy propio de los pueblos nahuas.

La palabra-fuerza en todas las modalidades formales que hemos circunscrito tenderá a preservar y a consolidar el monumento socio-existencial esbozado en el mutismo exuberante de la naturaleza. Veremos, inclusive, que algunas manifestaciones expresivas, pertenecientes originalmente al magnetismo esencial, serán recuperadas y domesticadas para servir los propósitos reguladores del aparato existencial.

I. LA PALABRA MÍTICA

En el seno de las estructuras de refuerzo socio-cultural aztecas, el mito ocupa un papel primordial. En efecto, el mito náhuatl, como muchos de sus homólogos de otras culturas, acarrea en el flujo de su narración el *logos* difuso de la sociedad humana que lo fundamenta. Representa simbólicamente sus ideales intemporales bajo forma de eventos temporales y viene a soslayar de manera intuitiva e irracional la verdad histórica de este pueblo.

El mito toma sus raíces en lo vivido por la intuición primaria, cuyo esquema sensorio-motor se traspone primero en el acto de pensamiento, colándose en la lengua con la cual hace cuerpo:

> *El mito es parte integrante de la lengua; por medio de la palabra se conoce que está vinculado con el discurso.*[1]

La lectura del mito

El relato mítico maneja *contenidos* y no es pertinente más que a este nivel. La sustancia del mito no se encuentra ni en el estilo ni en la modalidad narrativa, ni en la sintaxis sino en las estructuras profundas de la historia relatada.[2] Depende a tal punto del contexto narrativo que Greimas propone un verdadero diccionario mitológico que permitiera resolver las ambigüedades de lectura, determinando las compatibilidades e incompatibilidades de los diferentes sentidos de los lexemas, por una parte, colmando las lenguas provocadas por el valor elíptico de ciertos lexemas y condensando las expansiones estilísticas para una economía óptima de la narración mítica, por otra.[3]

[1] Lévi-Strauss, 1974, p. 230.
[2] *Ibid.*, p. 232.
[3] Greimas, en *Communications 8*, pp. 33-34.

Otra particularidad de la lectura de los mitos es evocada por Lévi-Strauss en su *Antropología Estructural*; a saber, que las unidades constitutivas del mito no son relaciones aisladas sino paquetes de relaciones, y que es mediante la combinación de tales paquetes que las unidades constitutivas adquieren una función significante.[4]

La decodificación se efectuará como para la lectura de una partitura de orquesta, horizontalmente (diacrónicamente) pero también verticalmente (sincrónicamente) como para la armonía.[5] Una temporalidad de un nuevo tipo se instaura entonces, puesto que las relaciones que son afines y que se encuentran colocadas en "momentos" diferentes sobre el eje del relato deben ser extraídos del eje sintagmático (lo que implica una ruptura de la sucesión temporal), reunidas verticalmente para una lectura integrativa, y vuelta a colocar ya con su unidad mítica sobre el eje del relato. El juego de la temporalidad propia del relato se nulifica para dejar el lugar a una atemporalidad en la cual se oponen dialécticamente las unidades constitutivas de los mitos.

Un mito azteca

Presentamos aquí un mito azteca,[6] del cual conocemos dos variantes y un resumen. El texto base en náhuatl es probablemente la configuración por escrito de un texto oral; el segundo, también redactado en náhuatl, constituye la transcripción (intersemiótica) a la escritura alfabética de este mismo mito conservado originalmente sobre un códice pictográfico (*Leyenda de los Soles*); el tercero es la explicación, por el dominico Pedro de los Ríos, de una imagen evocando este mito (*Códice Vaticano Ríos*, Lám. XI).

Para una mejor aprehensión de estas tres versiones las presentaremos de manera sinóptica.

Códice Florentino

He aquí otra cosa que hizo el demonio. Vino a sentarse enmedio del mercado. Él decía que se llamaba *Tlacahuepan o Cuexcoch*. Ahí hacía bailar una especie de niño (dicen que era Huitzilopochtli) lo tomaba por la mano y lo hacía bailar. Y cuando los Toltecas vieron esto se precipitaron hacia él, tropezaron para tratar de verlo. Mucha gente fue pisoteada, aplastada, muerta bajo el peso de los demás; y todas las veces que esto ocurría mucha gente moría que veía como él hacía bailar al joven; y el demonio gritó, dijo: *"Oh toltecas, qué clase de prodigio es esto? No es acaso nuestro*

[4] Lévi-Strauss, 1974, p. 234
[5] *Ibid.*
[6] *Códice Florentino*, Libro III, cap. IX.

Tetzahuitl, que él hace bailar. Vamos, que muera, que lo lapiden."
Entonces lo apedrearon y cayó bajo las piedras. Y entonces apestó. El olor era espantoso y golpeaba la cabeza. Ahí donde el viento llevaba la pestilencia los hombres morían y cuando muchos hombres hubieron perecido a causa de la pestilencia, luego el demonio se dirigió a los toltecas y dijo: *"Que se quite este muerto, que lo avienten pues su olor destruye, que lo arrastren."*
Y los toltecas le fijaron cuerdas y trataban de levantarlo, no se movía, era muy pesado, sin embargo no se inquietaron la primera vez.
Despues gritó un heraldo: que todos vengan, traigan sus cuerdas gruesas para ir a echar a este muerto; y los toltecas se reunieron todos luego ataron al muerto. Él (el demonio) gritaba a los toltecas les decía: *"Oh toltecas vayan, que lo desplacen!"*.
Pero no lo podían levantar, no se movía y cuando una cuerda se rompía todos morían; todos aquellos que estaban a lo largo de la cuerda caían, se desplomaban los unos sobre los otros y mueren.
Y cuando ellos vieron que no lo podían desplazar que no podían acercarse a él, el demonio dijo a los Toltecas: *"Oh toltecas él reclama su canto!* entonces él comienza el canto para los toltecas, lo cantó: *"jalen nuestra viga Tlacahuepan, el demonio"*. Y como ellos cantaban hicieron que se moviera el muerto lo hicieron avanzar lanzaban gritos.
Cuando una cuerda se rompió, la viga se desplomó sobre muchos de ellos y los que quedaron atrapados, aplastados, murieron. y los que permanecieron se fueron a tirar el muerto. *Tlacahuepan* volvió y hizo como si nada hubiese pasado. Ya no se acordaban del *Tetzahuitl* estaban como ebrios.

Leyenda de los Soles

Él vió una bolsa con las cenizas del hombre, del gigante...
Él se come a los hombres.
Luego los toltecas dicen: oh toltecas quién se come a la gente?
Luego lo atraparon al joven que no tiene barba.
Entonces lo mataron. y cuando lo vieron muerto, miraron al interior: nada de corazón nada de entrañas, nada de sangre! Luego apesta y aquel que lo huele, muere, aquel que no lo huele no muere.
Hay muchos muertos. y una cuerda se rompe, todos aquellos que caen se mueren.
Y cuando él se mueve todos aquellos que están cerca de él, mueren y se los come a todos.
Y cuando él se mueve todos, los jóvenes, los viejos, los niños, las mujeres lo visten ricamente.
Lo ataron con ocho cuerdas y lo alzan.
Cuando llegaron a *Itzocan*, él se levantó y lo arrastraban, no dejaban la cuerda.
Uno de ellos la tomó se colgó de ella y lo alzó.

Articulación mítica del primer relato

Muerte: hombres **pisoteados** atraídos por la danza del joven	Orden del Dios	Los hombres matan al joven (crimen)		Los hombres jalan (sin éxito)		El olvido
Muerte: hombres **pisoteados** por la misma razón varias veces	Orden del Dios		muerte por efectos de la pestilencia.	Los hombres jalan (sin éxito)	Los hombres cantan su canto	
			muerte por efectos de la pestilencia			
Muerte: hombres **aplastados** debajo del utensilio (*huepantli*) que les sirvió para desplazar el cadáver				Los hombres jalan (con éxito)		

Códice Vaticano Ríos

Totec hacía su penitencia con gritos sobre el monte ya citado. Ellos pensaban que él soñaba cada noche cuando veía este cadáver horrible.

Con las tripas que salían. Espantaba a todo el pueblo. Cuando preguntó a los otros dioses que le revelaran lo que significaba este cadáver, respondieron que era el pecado de su pueblo y que lo tenía que revelar al pueblo. Habiendo convocado a su gente les ordena que traigan gruesas cuerdas para que aten esta cosa que era causa de todos sus pecados y que, jalándolo lo retiren del camino del pueblo. La gente habiendo oído las palabras del *Tótec*, se fueron donde se encontraba el cadáver y amarrándolo lo jalaron muy lejos. Yéndose hacia atrás jalándolo cayeron en un pasaje entre dos montañas que se cerraron sobre ellos Están encerrados allá. Hasta hoy sin que nadie haya podido escapar. Es así que pintaban esa gente que bailan y se divierten.
El demonio iba adelante y dirigía la danza y esto fue la causa de su ruina y de su pérdida.

En términos muy generales este mito que tres textos distintos entrañan, parece instaurar subliminalmente la circularidad inexorable de la vida humana: los hombres al descubrir que mueren, matan al dios responsable de su muerte; pero la muerte ineluctable viene ahora del cadáver putrefacto de la divinidad ultimada, con la carga adicional de *culpabilidad* que surgió de este acto y la pestilencia subsecuente que no es más que un olor a culpa.

La oposición clara de los mitemas: los *hombres matan al dios/los hombres ofrendan al dios* (por medio del canto), establece la relación que debe unir a los hombres con los dioses. Los hombres no pueden matar a los dioses (no pueden matar la muerte), los deben servir y honrar específicamente con el canto (*cuicatl*).

El sentimiento de culpabilidad que se articula aquí míticamente sobre *la muerte de un dios provocada por los hombres*, tiene probablemente un origen ontológico más profundo. Se arraiga en una preterición ya inasible en la que el ser se sintió exiliado de la esencia primordial por la aparición de la conciencia.

El esquema que propone este mito formaliza de una manera más aprehensible esta situación ontológica de vida y muerte que implica la existencia, y fundamenta a la vez un comportamiento ritual donde se redime una "culpa" mediante el auto-sacrificio, la penitencia, las purificaciones y las ofrendas dirigidas a los dioses.

Recalquemos, en fin, que un mito se recrea incesantemente, evitando así racionalizarse bajo forma de concepto o petrificarse en una

Lámina 3. Los hombres jalan el cadáver. *Códice Vaticano Ríos.* Lámina XI.

alegoría. Gracias a esta resurrección permanente, mantiene en el espesor de la expresión oral la convergencia del ser y del lenguaje.

II. LA PALABRA ÉPICA

Vimos en los primeros capítulos de este libro que una vocación existencial de la expresión humana tiende a estructurar el mundo en torno a un lenguaje incipiente y que, mediante el mito, pretende fundamentar la presencia del hombre en la tierra. Pero si las estructuras profundas del mito son inconscientes y por lo tanto inasibles, el texto que las formula es percibido en su dimensión narrativa y adquiere así un valor nominal dentro de la producción oral mexicana precolombina, valor que podríamos expresar adecuadamente con el adjetivo épico.

La articulación de la poesía épica sobre el eje eidético trascendental, que supuestamente tiende a disipar cualquier ambigüedad para instaurar un orden existencial fijo, podría hacer pensar que el término *poesía* citado en este contexto conlleva una contradicción. De hecho, si muchos mitos y leyendas parecen totalmente desprovistos de articulación poética, se debe a un empobrecimiento gradual del aparato formal que enmarcaba y constituía la enunciación del mito y a la particularidad funcional del género donde prevalece la combinación estructural a nivel actuacional.

Además, el hombre cantó antes de hablar y si bien los surcos de estructuración mítica habían invadido su mente, formando ya un cuadro de interpretación sub-lingüístico del mundo, no lo podía expresar con palabras. Podía imitar y cantar pero no podía narrar.

El hecho de que las palabras cargadas de sentido, hayan venido después dentro del contexto narrativo, implica que tuvieron que someterse a los determinismos expresivos ya existentes. La voz del hombre, cuando quería describir lo que le rodeaba, tenía que cantar para expresar un mundo donde todo cantaba: el viento en los árboles el agua de los ríos entre las piedras, la lluvia entre las hojas, el gorjeo de las aves... Los esquemas míticos emergerán poco a poco en el lenguaje a través del canto, y debido a la vocación trascendental del eje donde se articulan, se deslindarán cada vez más claramente, imponiendo progresivamente su diégesis a la polifonía poética. En muchos casos la savia poética se secará, revelando esquemas narrativos funcionales pero algo esqueléticos bajo su frágil envoltura diegética.

A partir del tronco mítico y sin que la estructura narrativa varíe en su aspecto funcional, aparece la épica histórica que, si bien coincide con el mito en tiempos remotos, adquiere rasgos particulares cuando busca expresar hechos verdaderos ocurridos en el pasado.

Debemos recordar también, antes de emitir una apreciación respecto al género épico náhuatl, que muchos textos fueron elaborados a partir de códices en las condiciones muy particulares que imperaban en el momento de la recopilación de documentos por parte de los españoles y que estudiamos previamente. Estos textos son frecuentemente el resultado de un "remiendo" de las anotaciones que glosaban los distintos glifos. Además de remendados, estos segmentos verbales entrañan, puesto que se destinaban a un receptor que desconocía la cultura náhuatl, un sentido metatextual y aún metalingüístico que no se encontraba en el eje narrativo original. Si el tejido verbal resulta a veces harapiento en los manuscritos, se debe generalmente a los mecanismos de recopilación, sin que el talento de los sabios poetas deba ponerse en tela de juicio.

I. Cantos épicos nahuas

Los cantos épicos de los nahuas *melahuacuicatl* "cantos verdaderos", así como los *cuicame* de los distintos géneros, se enunciaban en una triangulación expresiva que incluía, como lo vimos, música rítmica, danza y verbo. Pero el carácter mítico de su origen, así como su estructura facilitaron, por razones que ya expusimos, la preponderancia de la lengua como instrumento más dúctil de articulación de los esquemas mítico-subliminales propios del mundo prehispánico.

Presentaremos aquí cuatro textos que corresponden a la narrativa propia del género épico, pero que exhiben distintos matices debi-

do a su forma de recopilación, y a las circunstancias específicas de su enunciación: primero una leyenda náhuatl transcrita a partir de un códice y que presenta los defectos inherentes a su modalidad de recopilación y que analizaremos, no en su estructura mítica esta vez, sino en su aspecto textual. Consideraremos después una obra épica de la poetisa mexica *Macuilxochitzin* que conserva, aun bajo la férula diegética, su fragancia poética. Apreciaremos luego la fuerza narrativa náhuatl en la visión que nos da el libro 12 del *Códice Florentino* de la llegada de los españoles. Y por último, un cuento, revelador de la ficción prehispánica.

a) La creación del hombre

Parte integrante del manuscrito de 1558 llamado también la *Leyenda de los Soles* y descubierto por Lorenzo Boturini a principios del siglo XVIII, esta leyenda náhuatl de la creación del hombre es un ejemplo de texto formado por anotaciones que glosan las imágenes glíficas de un códice y que fueron transcritas luego (quizás años después) sobre un manuscrito ya desprovisto de imágenes:

Auh niman ye monotza in teteo
quitoque.
aqui in onoz ca omoman in ilhuicatl
ca omoman in tlalteuctli
aqui onoz tetoyé.
Ye nentlamati
in çitlallinicue in çitlallatonac
in apanteuctli tepanquizqui
tlallamanqui huictlollinqui
Quetzalcohuatl titla cahuan
Auh niman ye yauh in quetzalcohuatl in mictlan
itech açito in mictlanteuctli in
mictlançihuatl
niman quilhui
Ca yehuatl ic nihualla in
chalchiuhomitl in ticmopiellia.
Ca niccuico
Auh niman quilhui
tle tichihuaz quetzalcohuatle.
Auh ye no ce<p>pa quilhui
ca yehuatl ic nentlamati in
teteo aquin onoz in tlalticpac.
Auh ye no ce<p>pa ni mictlanteuctli
ca ye qualli tlaxoconpitza in
motecciz
auh nauhpa xictlayahualochti in
nochalchiuhteyahualco.

Auh amo ma coyonqui in iteccçiz
iman ye quinnotza in ocuilme
quicocoyonique
nima<n> ye ic ompa callaqui in
xicoti<n> in pipiolme
nima<n> ye quipitza quihualcac
in mictlanteuctli.
auh ye no ce<p>pa in quilhuia in mictlanteuctli
ca ye qualli xoconcui
auh nima<n> ye quimilhuia in
itiltla<n> huan in mictlanteuctli in micteca
xoconilhuitin teteoe can quicahuaquiuh.
Auh in quetzalcohuatl niman quihuallito.
camo ca ye niciłqui.
Auch nima quilhuia in inahual ça xiquimonilhui çan niccahuaquiuh.
Niman quihualihui yn qui<n> tzatzilitiuh
ca çan niccahuaquiuh
Auh ic uel ontlecoc.
niman ye ic concui in chalchiuhomitl
çecni temi in oquichtli in
iyomio no çecni temi in çihuatl
iyomio
nima ic concuic nima<n> ye ic
quimilloa in Quetzalcóatl
nima<n> ye ic quitquitz.
Auh ye no ce<p>pa quimilhui in
mictlanteuctli in itiltla<n>huan
teteoye ye nelli quitqui in
quetzalcohuatl in chalchhiuhomitl
tetoye xiquallalili in tlaxapochtli
niman contlallilito inic oncan
motlaxapochhui motlahuitec.
ihuan quimauhtique çoçoltin mictihuetz
auh in chalchiuhomitl niman ic
quiçenmantihuetz
niman quiquaquaque in çoçoltin
quiteteitzque.
Auh niman ic hualmozcalli in
quetzalcohuatl, niman ye ic choca
niman ye quilhuia inahual.
nonahuale que<n>yezi
auh niman ye quilhuia
quenin yez ca nel otlatlacauh
maço nel yuhqui yauh.
auh niman ye connechicoa conpepen
conquimillo
niman ic quitquic in tamaoanchan

auh in ocon axi ti niman ye
quiteci itoca quilachtli yehuatl
iz çihuacohuatl
nima<n> ye ic chalchiuhapazco
auh niman ye ipan motepoliço
in Quetzalcóatl
niman mochintin tlamaçehua in
teteo in nipa omoteneuhque
in apanteuctli in huictlollinqui.
tepanquiz
in Quetzalcóhatl.
auh niman quitoque
otlacatque in teteo in macehualtin,
ye ica in otopantlamaçeuhque[7]

"Y en seguida se llaman los dioses (unos a otros)
Dijeron:
¿quién existirá? pues se estableció el cielo,
pues se asentó el señor de la tierra
(¿quién existirá? oh dioses).
Ya se afligen
la de la falda de estrellas, el astro que resplandece,
el señor sobre el agua, el que sobresale entre la gente
el que asienta la tierra, el que mueve la cola.
Y luego ya va Quetzalcóatl al Mictlan.
Se fue acercando a Mictlanteuctli, a Mictlanciuatl,
luego les dijo:
pues aquello por lo que vengo son los huesos preciosos
que tú guardas.
porque vengo a tomarlos.
Y luego [Mictlantecuhtli]: dijo
(que le harás oh, Quetzalcóatl?
Y otra vez [Quetzalcóatl] dijo:
por esto se afligen los dioses,
¿quién existirá en la tierra?
Y otra vez dijo Mictlanteuctli:
pues ya está bien, sopla tu caracol
y cuatro veces dale vuelta a mi círculo precioso
pero por ninguna parte está agujerado su caracol
y luego llama a los gusanos,
le hicieron agujeros
y después, con esto, allí entran los abejorros, las abejas
silvestres,
y luego lo sopla. Vino a escucharlo Mictlanteuctli.
Y otra vez dice Mictlanteuctli:
ya está bien, tómalos

[7] *Leyenda de los Soles*, en Lehmann, pp. 330-338.

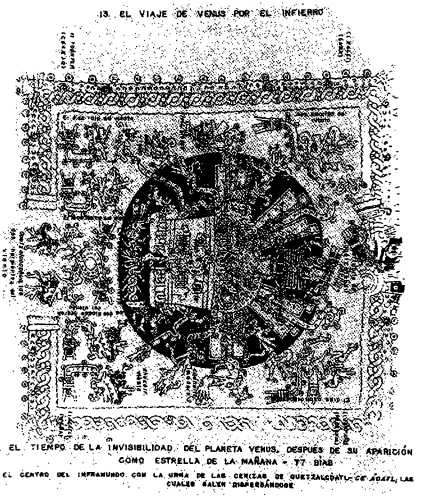


Lámina 4. El centro del inframundo. *Códice Borgia*. Lámina 29.

y luego dice Mictlanteuctli a sus mensajeros, la gente
de la región de los muertos:
id a decirle, oh dioses, que venga a dejarlos.
Y Quetzalcóatl luego fue a decir:
no, porque ya de una vez los llevo.
Y después dice a su nahual:
nomás ve a decirles que sólo vendré a dejarlos.
Luego les dijo, les va a gritar:
pues sólo yo vendré a dejarlos.
Y así pudo subir
y después ya toma los huesos preciosos,
en una parte está lleno de huesos de hombre,
en otra parte está lleno de huesos de mujer.
Cuando los cogió, luego Quetzalcóatl los envuelve
y después ya los lleva a cuestas.
y otra vez Mictlanteuctli dice a sus mensajeros:
oh dioses, Quetzalcóatl de veras se llevó los huesos preciosos,
oh dioses, id a hacerle un hoyo.
luego fueron a hacerlo.
En seguida allí cayó en el hoyo,

se golpeó
y lo espantaron las codornices,
cayó como muerto.
Y los huesos preciosos luego
los dispersó
luego los picotearon las codornices,
los royeron.
Y luego Quetzalcóatl volvió en sí,
luego por esto llora.
Y dice luego (a su nahual)
oh nahual mío, ¿cómo será esto?
Y luego le dice,
¿cómo será, porque en verdad se echó a perder esto?
que acaso así suceda.
y luego ya los junta, los reúne, los envuelve.
Luego los llevó a Tamoanchan.
Y después que los hizo llegar,
luego los muele
la que se llama Quilachtli,
ella la Cihuacóatl
después los coloca en una vasija de jade.
En seguida sobre ellos Quetzalcóatl sangró su miembro viril
Luego todos los dioses hacen penitencia,
los que antes se nombraron,
Apanteuctli, Huictlollinqui,
Tepanquizqui, Tlallamanac,
El sobresaliente entre la gente, el que extendió la tierra,
Tzontemoc, Techicuaceca, Quetzalcóatl.
Y luego dijeron:
nacieron, oh dioses, los macehuales,
porque por nosotros hicieron méritos."

El texto *sustantiva* notablemente la pregunta que genera la leyenda sobre quién existirá en el mundo, manteniendo la presencia de la naturaleza a través de los dioses que la representan: las estrellas, el Sol, el agua, la tierra.

Sin que el texto exprese causalmente –al nivel de la historia– el descenso de Quetzalcóatl al mundo de los muertos para buscar allí la "materia prima" del hombre, se plantea, con la clara oposición de dos nombres, el antagonismo primordial de cuya fusión surgió el hombre: *Quetzalcóatl* dios uranio frente a un *Mictlanteuctli* telúrico, el cielo contra la tierra, la luz contra las tinieblas.

El pensamiento mítico náhuatl (subliminal o no) que implica que el hombre brotó del seno de su madre la tierra, opera el enlace lógico a nivel mítico pero deja a nivel textual una sensación de síncope narrativo.

El texto reproduce luego dialógicamente la guerra entre la tierra

esencial y el cielo existencial con una serie de pequeñas réplicas cuy contenido es relativamente intrascendente pero que expresan rítm camente la oposición primordial.

A la pregunta concerniente a los huesos por parte de *Quetzalcóat* responde *Mictlanteuhtli* con una petición, cuya lógica se encuentr también en el plan mítico mas no se materializa a nivel narrativo Quetzalcóatl debe inducir la creación humana con un soplo divin por medio de una concha, símbolo de fertilidad, dando cuatro vuelta que implican la dimensión cardinal del mundo en que vivirán los hombres.

El texto sigue después las asperezas actuacionales del mito sin tomar una perspectiva narrativa global con la sucesión de mitemas expresa los núcleos míticos con pequeñas oraciones sin establecer una continuidad sintáctica por medio de la subordinación de estas oraciones.

El orden dialógico prosigue, lastrado de los omnipresentes "dice", "le dijo", etc. que se deben probablemente a la situación peculiar del lector del códice que lee los glifos desde un punto de vista exterior al eje narrativo.

Otra trampa de *Mictlantecuhtli* provoca la caída de Quetzalcóatl con los huesos que cargaba. La irrupción de las codornices en este contexto es una vez más de índole mítica y no se encuentra inducida por el desarrollo de la historia. Intenta explicar el aspecto "picoteado" de los huesos humanos.

La verdadera metralla de verbos sin sustancia circunstancial, así como los repentinos cambios en el tiempo de los verbos, indica que la lectura del códice se efectúa a "ras del glifo", conformándose el lector con glosarlo sin establecer una narración formal a nivel verbal: "fueron a ponérselo. . . cayó. . se golpearon. . lo espantaron. . cayó. . los dispersó. . . pisotearon. . royeron. . volvió en sí. . luego por esto llora".

Al llevar los huesos a *Tamoanchan*, lugar celestial, Quetzalcóatl desplaza míticamente el centro de gravedad cultural náhuatl de las tinieblas esenciales de la madre tierra, y lo lleva hasta la luz existencial.

Con el sacrificio de Quetzalcóatl (cielo masculino) sangrando su miembro viril sobre los huesos pertenecientes a la tierra (profundidad femenina) se realiza la fecundación del hombre. El movimiento ascendente de la tierra al cielo abre un espacio existencial entre uno y otro.

b) **La gesta de Axayácatl (de *Macuilxochitzin*)**

La flor y el canto, la pintura de códices, así como otras actividades de carácter estético no fueron exclusivas del género masculino

en el México prehispánico. Aunque la producción poética femenina recopilada es relativamente escasa, las fuentes citan frecuentemente algunas poetisas como la famosa "señora de Tula", concubina de Nezahualpilli que según Fernando de Alva Ixtlilxóchitl competía con el rey y con los más sabios de su reino y era en la poesía muy aventajada. . .[8]

Lámina 5. *Cihuatlahcuilo,* mujer pintora de códices. *Códice Telleriano-Remensis,* 30.

El canto épico que presentamos aquí fue compuesto por una princesa mexica, Macuilxochitzin, hija del longevo consejero de los reyes mexicas Tlacaélel, cuya vida se realizó en los momentos cumbre del poderío mexica.[9]

En el año 10 pedernal (1476), Axayácatl emprendió una campaña contra los matlazincas y otomíes del valle de Toluca, campaña victoriosa, pero en el curso de la cual el rey fue herido por un contrario:

> *Llegados a Tlacotepec, estaba allá mucha gente de refresco de parte de los toluqueños aguardando a los mexicanos para darles por la espalda al tiempo que llegó Axayácatl con su poder, y luego que los vió comenzó a tocar un tamboril que llaman yopihuéhuetl, de alegría, y puesto con su plumaje iba con tanta prisa y corría con tanto ardimiento, que hacía estremecer a sus enemigos. A esta sazón está soterrado junto a un maguey un principal, toluqueño valiente, llamado Cuétzpal (por otro Tlilatl) y de improviso, al pasar Axayácatl, salió y le hirió un muslo, que le hizo doblar la rodilla.*[10]

[8] Ixtlixóchitl, *Obras Históricas,* T.II, p. 268.
[9] León-Portilla, *13 Poetas del Mundo azteca,* p. 157.
[10] *Ibid.,* 159.

Macuilxochitzin, hija del gran Tlacaélel que algunos consideran como el instaurador de la guerra florida (*xochiyaoyotl*), tuvo noticia de los acontecimientos y forjó este canto:

A nonpehua noncuica,
ni Macuixóchitl,
zan noconahuiltia in ipalnemoa,
–yn maconnetotilo!

¿Quenonamican,
can o ye ichan
im a itquihua in cuicatl?
¿Ic zanio nican
y izca anmoxochiuh?
–In ma onnetotilo!

Temomacehual matlatzincatl,
Itzcohuatzin:
–In Axayacatzin ticmomoyahuaco
in altepetl in Tlacotepec!
O ylacotziuh ya ommoxochiuh,
mopapaloouh.
Ic toconahuiltia.
In matlatzincatl
in Toloca, in Tlacotepec.

Ayaxca ocontemaca
in xóchitl ihuitl
ypalnemoa.
In quauhichimalli in temac,
ye quimana,
yan tlachinolli itic,
yxtlahuatl itic.
In neneuhqui in tocuic,
neneuhqui in toxochiuh,
can toconahuiltia ypalnemoa.

In quauhxóchitl
in momac ommani,
taxayacatzin.
In teoaxóchitl ic
yzhuayotimani,
yca yhuintihua
in tonahuac onoc.

Topan cueponi
yaoxóchitl,
in Ehcatepec, in Mexico,

ye yehuilo ya yca yhuintihua
in tonahuac onoc.

Za ye netlapalolo
in tepilhuan,
in acolihuaque,
an antepaneca.
In otepeuh Axayaca
nohuian,
Matlatzinco, Malinalco,
Ocuillan, Tecqualoya, xohcotitlan.
Nican ohualquizaco.
Xiquipilco oncan
oquimetzhuitec ce otomitl,
ytoca Tlilatl.

Auh yn o ahcico,
quimilhui ycihuahuan:
–"Xitlacencahuacan in maxtlatl, in timatli,
anquimacazque amoquichui".
Ocquinenotzallan:
–"–Ma huallauh yn otomitl,
yn onechmetzhuitec!"
Momauhtihtica yn otomitl, quittoa:
–"–Anca ye nechmictizque!"
Quihualhuica in huepantli,

in tlaxipehualli in mazatl,
ic quitlapaloco in Axaya.
Momauhtitihuitz.
Auh zan oquitlauhtique
yn icihuahuan Axayaca.[11]

"Elevo mis cantos,
Yo Macuilxóchitl,
con ellos alegro al Dador de la vida,
¡comience la danza!

Adonde de algún modo se existe,
a la casa de Él
se llevan los cantos?
¿O sólo aquí
están vuestras flores?
¡comience la danza!

El matlatzinca
es súbdito de Itzcóatl:

[11] Ms. de *Cantares Mexicanos*, Biblioteca Nacional de México, fol. 53 v.

¡Axayacatzin, tú conquistas
la ciudad de Tlacotepec!
Allá fueron a hacer giros tus flores,
tus mariposas.
Con esto has causado alegría.
El matlatzinca
está en Toluca, en Tlacotepec.

Axayácatl hace ofrenda
de flores y plumas
al Dador de la vida.
Pone los escudos de las águilas
en los brazos de los hombres,
allá donde arde la guerra,
en el interior de la llanura.
Así son nuestros cantos,
así son nuestras flores,
así, tú, el guerrero de cabeza rapada,
das alegría al Dador de la vida.

Las flores del águila
quedan en tus manos,
Axayacatzin.
Con flores de guerra
quedas cubierto,
con ellas se embriaga
el que está de nuestro lado.

Sobre nosotros se abren
las flores de guerra,
en Ehcatépec, en México,
con ellas se embriaga
el que está de nuestro lado.

Se han mostrado atrevidos
los príncipes,
los de Acolhuacan,
vosotros los tepanecas.
Por todas partes Axayácatl
hizo conquistas,
en Matlatzinco, en Malinalco,
en Ocuillan, en Tequaloya, en
Xohcotitlan.
Por aquí vino a salir.
Allá en Xiquipilco a Axayácatl
lo hirió en la pierna un otomí,
su nombre era Tlilatl.

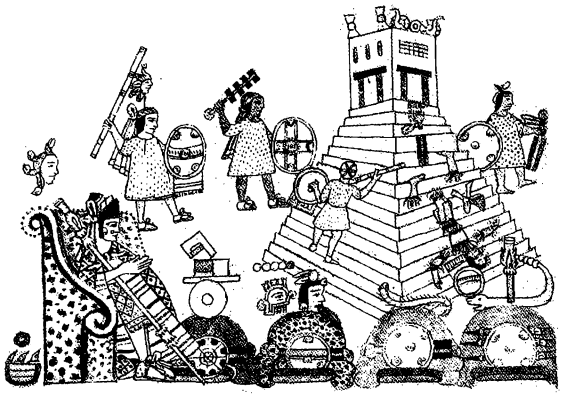


Lámina 6. El rey Axayácatl y los pueblos conquistados. *Códice Azcatitlan*. Lámina 36.

Se fue éste a buscar mujeres,
les dijo:
"Preparadle un braguero, una capa,
se los dareis, vosotras que sois valientes"
Axayácatl llamó:
"¡Que venga el otomí
que me ha herido en la pierna!"

El otomí tuvo miedo,
dijo:
"¡En verdad me matarán"
Trajo entonces un grueso madero

y la piel de un venado
con esto vino a saludar a Axayácatl.
Estaba lleno de miedo el otomí.
Pero entonces sus mujeres
Por él elevaron súplica a Axayácatl."

Las dos primeras secuencias terminadas cada una por la orden: ¡comience la danza! sitúan de manera relativamente extratextual, pero dentro del marco de la enunciación, al emisor y al receptor de la ofrenda épica: Macuilxochitzin la poetisa y el dador de la vida.

Con el llamado de Macuilxochitzin se inicia la danza que vinculará, en una simbiosis expresiva con la palabra y los ritmos de tambor, la gesta épica del rey Axayácatl.

La tercera secuencia representa un vertiginoso torbellino ditirámbico de flores y mariposas en el que giran los nombres de los vencedores y de los vencidos: Matlatzinca, Tlacotepec, Toluca, Itzcóatl, Axayacatzin. A este "scherzo" verbal sucede el ponderado hieratismo de la guerra como ofrenda al dios.

Se reiteran los lazos entre las flores del canto y las flores de la guerra con la que Axayácatl envuelve a su gente para mayor placer del dios.

Hasta este momento el tono ha sido más bien lírico subrayándose ante todo el servicio divino que realizaba la victoriosa ofrenda bélica preparada por el rey de México.

El ditirambo adquiere después un carácter más épico culminando con la enumeración, con efectos estilísticos cumulativos en cuanto a las victorias de las huestes mexicas sobre los Matlatzinca, Malinalco, Ocuilan, Tecualoya, Xohcotitlan antes de desembocar sobre un hecho anecdótico: la herida de Axayácatl por un guerrero otomí.

Pasamos aquí de lo general a lo particular, del ditirambo a un hecho épico preciso, donde se detalla el comportamiento y los sentimientos de cada uno. El encadenamiento actuacional y psicológico de esta secuencia es lógico, exceptuando quizás la decisión por parte del otomí de traer "un grueso madero y la piel de un venado" que más que un presente para aplacar la ira del rey herido, podría interpretarse en una perspectiva mítica (matlazinca) más amplia.

Esta parte propiamente épica subraya el miedo del otomí y la grandeza del alma de Axayácatl, a la vez que introduce a la mujer como personaje de primer plano en el desarrollo de los acontecimientos: son las mujeres las que reciben al guerrero otomí para entregarle el braguero y la capa, como premio de su osadía: "Se los daréis vosotras que sois valientes". Y son las mujeres del otomí las que abogan por su vida: "Por él elevaron súplica a Axayácatl".

Es muy posible que este texto haya sido truncado puesto que termina sobre una nota narrativa "sensible" mas no "tónica".

c) **Visión náhuatl de la llegada de los españoles**

La épica mítica e histórica, tal y como se expresa en los manuscritos, mantiene con los hechos que narra, intrincadas relaciones funcionales, de primordial importancia para el individuo y la comunidad. Además, en tales circunstancias, el texto y todo el aparato espectacular de enunciación que lo envuelve son parte constitutiva del hecho expresado. En efecto, el evento cultural es tanto la representación del hecho a través de la gesta que los evoca como la acción real o virtual conmemorada, a tal grado que vale preguntarse a veces

si es una hazaña antigua la que perdura en un canto o un relato épico, o una necesidad fabulatoria humana la que esbozó una pretendida realidad en el horizonte histórico.

En el texto que proponemos a continuación, estos lazos se encuentran distendidos por la proximidad temporal de los hechos que impide su mitificación inmediata, y por la lejanía cultural que separa a los narradores del objeto de su narración. Este texto describe la salida de Ixtapalapa de los conquistadores españoles rumbo a México Tenochtitlan, en 1519, cuando Cortés iba a ser recibido por Motecuhzoma. Apreciemos la capacidad extraordinaria de la palabra náhuatl para aprehender una realidad totalmente ajena a la suya.

Auh niman ye ic huallolini in ye hualcalaquizque nican México: niman ye ic mocécencahuâ, moyaochichihuâ, moolpiâ, huel quïïlpiâ in inyaotlatqui;
niman ye yèhuantin in in cavallos, niman ye ic motè tecpanâ, mocuècuentilia, mohuihuipanâ, mocèmpantiliâ.
Auh nauhtemê in cavallos in yacattihuitzê, in attohuitzê, in teyacacantihuitze, in teyacac onotihuitzê, in teyacanâ:
mocuècueptihuî, ommocuèptihuî, onteixnamictihuî, èhuic tlachixtihuî, nànacaztlachixtihuitzê, nohuiyampa onitztihuî in cácaltzalan, tlaixtotocatihuitze, onàcotlachixtihuî in tlapanco.
No yéhuan in chichimê, in imitzcuinhuan yacattihuitzê, tlàtlàneuctihuitze, neneciuhtihuitzê, nèneneciuh tihuitzê,
Yyóca ïcatihuitz, yacattihuitz, icel ïcatihuitz in cuachpanitl quiquechpanoa, quitlatlahuitzòtihuitz, quimamalacachòtihuitz,
áhuic quitlatlaztihuitz, mochichicauhtihuitz, moquichquetztihuitz, huel mocolotilia, mocoloquetztihuitz, mocolonectihuitz.
Quihualtoquilîtihuî tepozmacuahuèqué, pepetlauhtihuitz in intepozmacuauh, pepetlacatihuitz, in intepozmacuauh, pepetlacatihuitz, quiquèquechpanoâ, quiquèquechpanòtihuitzê inchichimal, cuauhchimalli, ehuachimalli.
In ic ontlamantitihuitzê, in ic ompantitihuitzê cavallos temamàtihuitzê: imîchcahuipil, imèehuachimal, intètepoztopil ihuan intetepozmacuauh inquezpan pipilcatihuitz in cavallosmê,
còcoyollèquê, coyolèque, coyollòtihuitzê, iuhquin xaxamaca in coyolli, tlaxamaca in coyolli.
In cavallostin, in mamazâ pipitzcâ, tlapipitzcâ, cencâ mïtoniâ, iuhquin atl intechpa temo,
auh in intepopozoquillo chachapaca tlalpan, iuhquin amolli chàchapani;
auh in ic nènemî tlatiticuitzâ, tlatetecuitzâ, tlacocomotzâ, iuhquin tlatemotlâ:
niman còcoyoni, còcomolihui in tlalli in oncan quiquetzâ imicxi, iyòca momàmana in oncan quiquetztihuî in imicxi, in imma.[12]

[12] *Códice Florentino*, Libro XII, cap. 15.

"Y luego ellos se ponen en marcha entrar aquí, a México: entonces se preparan, revisten sus armaduras, se ciñen, amarran bien sus atavíos guerreros: luego son sus caballos, que se ponen en orden, en rangos, en filas, en líneas.

Y cuatro caballos vienen primero, adelante vienen, en primera fila, en primera línea, vienen a la cabeza, dirigen:

Ellos se voltean, se dan la vuelta sin cesar, se ponen frente a la gente, miran en todas direcciones vienen viendo volteándose para todos lados, en todas partes, van a ver en todas las casas, todo examinan, ven hacia arriba hacia las terrazas.

Y también los perros: sus perros vienen adelante, van oliendo todo, jadean, están sin aliento.

Sólo, irguiéndose, aislado viene el que lleva el estandarte, lo manipula sin cesar, le da la vuelta, lo balancea en todos sentidos, lo hace girar; tiene una postura viril, está muy tieso, se endereza, parece un alacrán.

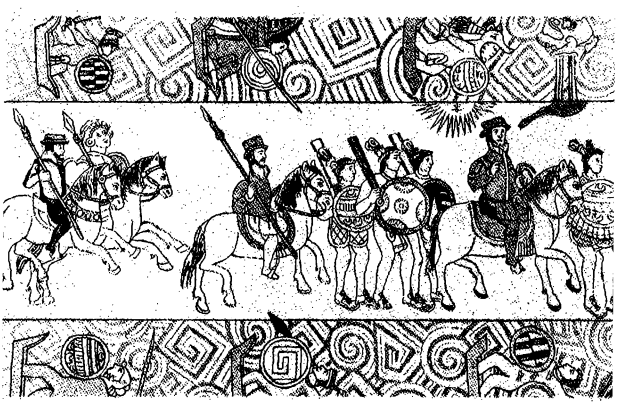


Lámina 7. Españoles y tlaxcaltecas atacados por los mexicas, durante la noche triste. *Lienzo de Tlaxcala.*

Lo siguen los que llevan espadas, lucen sus espadas, deslumbran.

Vienen cargando en el hombro sus escudos, sus escudos de madera, sus escudos de piel.

En segunda fila vienen los caballos cargando a los hombres.

Sus chalecos de algodón, sus escudos de piel, sus lanzas suspendidas al cuello de los caballos.

Traen todos campanitas, llevan campanitas, vienen con sus campanitas, las campanas parecen quebrarse, suenan. Los caballos, los venados braman, relinchan, sudan enormemente, de ellos cae como agua, su baba corre a la tierra, es como agua de jabón que gotea.

Al avanzar hacen un gran tronido, un gran ruido, trepidan, como si lanzaran piedras.

Luego se agujera, se abre la tierra donde clavan sus pies, se ve distintamente donde hincan sus pies, sus manos."

Lámina 8. Avance español. *Códice Florentino*. Libro 12.

En los preparativos para la salida que describe el texto al principio, la versión náhuatl reproduce rítmicamente, gracias a una sucesión de palabras con duplicación silábica y oclusiva glotal (*mocèncencahua*) "se preparan", *moyaochïchihua* "revisten sus armaduras", *mòlpia* "se ciñen"), la atmósfera febril que reina en ese momento.

El perfecto orden de los caballos se revela después en la "cuadratura" de cuatro verbos cuya articulación oclusiva en la duplicación silábica, marca los ángulos: *motètecpane* "se ponen en orden", *mocuècuentilia* "se ponen en rangos", *mohuihuipane* "se ponen en filas", *mocècempantilia* "se ponen en líneas".

El poner cuatro verbos prácticamente sinónimos y fonéticamente muy cercanos, *yacattihuitze, attohuitze, teyacantihuitze, teyacaconotihuitze*, para pintar la primera fila de cuatro caballos intenta reproducir verbalmente el piafar impaciente de los equinos antes de que se suelte fonéticamente la brida: *teyacana*.

La índole sintética del idioma náhuatl que articula sobre un radical verbal o sustantivo las modalidades circunstanciales de su uso, da un gran dinamismo a la lengua, evita así arrastrar el peso de complementos circunstanciales repartidos en el eje lineal de elocución, y permite una verdadera explosión del sentido con todos sus matices: *nànacaztlachixtihuitze*, por ejemplo, expresa el dinamismo de las miradas furtivas y la inquietud de los soldados españoles resguardándose. La traducción al español sería: "vienen con prisa furtivamente *viendo* de un lado y de otro".

Después de una "jadeante" descripción de los perros, de una "mareadora" visión del norte-estandarte, de una imagen cegadora de las espadas desenvainadas y de los escudos, el narrador procede a describir a los caballeros en sus monturas.

Al ámbito visual sucede el registro sonoro, y la frase entera parece un rumor de campanillas:

còcoyollèque, coyolèque, coyollòtihuitze, iuhquin, xaxamaca in coyolli, tlaxamaca in coyolli.

"Todos y cada uno, tienen campanas, llevan campanas, vienen repicando como si se quebraran las campanas, las campanas suenan."

El sudor y la espuma de los caballos, así como el trepidante ruido de sus cascos, se queda grabado en la memoria del narrador de manera indeleble, en imágenes y en palabras inolvidables, mientras que el suelo mexicano resiente como una herida la presencia extranjera.

Còcomolihui in tlalli in oncan quiquetza imicxi

"La tierra se abre donde clavan sus pies".

d) Un cuento

Ce tlacatl ipan quizato zacatla ecatico in coyotl utli quitocatiuh in tiacauh. Auh in coyotl niman ye quihualnonotza, auh huel tlamahuizo ihuan huel motetzahui, huel quimotetzahui in tiacauh.

Za ihuic yatia, auh in oitechacito, quittac: cohuatl in itech omotetecuix, iquechtlan quiztoc in cohuatl, huel ic omotetzahui in itoca cincoatl. Auh iitic quito in tiacauh: "Ac yeh in nitlaoculiz i?

Niman concuito in tiacauh in tlacotl, in tetlacotl in ollacotl niman ye quihuihuitequi in coyotl (ca aquittoz in tlacotl in cohuatl): niman

hualchapatihuetz in cohuatl. Niman ye yayatica in coyotl, auh omozcali niman ye motlaloa, azo omehoyatica nepa milpan acito.

In coyotl in tiacauh in oquimamaquixtili onteco in totolme huexolome, in quihuica in ixpan, quimontlacato, quitentopechtinemi, ach yuhquima quilhuiznequi: –Xic cui.

Occepa ya in coyotl in ye yauh inchan tiacauh, occeppa utlica quinamic in coyotl, oc no centetl quinamacac in cihuatotoli, auh in on ya ichan tiacauh oc no ceppa iquez.quiyoc no centetl quitlazato in ithualco huexolotl.[13]

"El coyote y la serpiente:

Una vez un hombre iba por el llano, y fue a topar con un coyote. El hombre siguió su camino. Luego el coyote le hace señas con la mano, se maravilla el señor, se asusta, lo maravilla (este hecho).

Luego fue hacia él y cuando hubo llegado vio una serpiente que estaba enredada en él, le apretaba la serpiente, era una serpiente de maizal la que lo estrangulaba. Y dijo para el hombre: "¿a quién ayudaré?"

Luego tomó el hombre una vara, una vara resistente y flexible. Luego le pegó al coyote (de manera de darle a la serpiente); luego se

Lámina 9. El coyote y la serpiente. *Códice Florentino*. Libro 11.

[13] Garibay, *Llave del Náhuatl*, p. 187.

desprendió la serpiente; así pudo irse el coyote. Se recuperó y se echó a correr hasta que llegó a las milpas.

El coyote le trajo al hombre que lo salvó dos guajolotes; se los puso enfrente y con el hocico hacía señas como si quisiera decir: tómalos.

Otra vez se fue el coyote a la casa del hombre; otra vez se lo encontró en el camino y le dió una guajolota y cuando llegó el señor a su casa otra vez encontró en su patio un guajolote."

Este cuento, como muchos de su género, úbica en una temporalidad indefinida un acontecimiento concreto, dándole así un carácter universal: *ce tlacatl ipan quizato* "un día un hombre salió. . .".

Se articula luego en torno a un eje actuacional sencillo que vincula sucesivamente los paradigmas de "ayuda" y "gratitud". Este cuento revela sin embargo un perfil netamente prehispánico en algunas modalidades actuacionales y expresivas:

–El llamado del coyote en dificultad es considerado como un hecho sobrenatural aun en la ficción del cuento. Los tres verbos "se espanta", "se maravilla", "lo maravilla", muestran la importancia emotiva del acontecimiento y su vínculo con una dimensión que trasciende lo cotidiano (*Tetzahuitl*).

–La disyuntiva que se presenta al hombre: *Ac yeh in nitlaocoliz?* "¿A quién ayudaré?", indica el tenor de la intervención humana en el curso de acontecimientos naturales: La ayuda proporcionada al coyote es expresada en términos de perjuicio para la serpiente, conllevando así mismo un paradigma de *culpabilidad*.

Si el cuento exalta claramente la ayuda al coyote, más provechosa para el hombre, como lo comprueba el reconocimiento sustancial que constituyen los guajolotes, no deja de señalar en un contexto más vasto, que la ayuda otorgada a uno es perjuicio para otro, cuestionando con ello la intervención del hombre en el orden del mundo.

III. LA ENCANTACIÓN MÁGICA: *MOYOHUALITOANI*

La palabra mágica náhuatl acompaña únicamente los gestos correspondientes al acto que tiene que fecundar verbalmente. En este contexto las manos que intervienen en la mayoría de los rituales son encantadas como propedéutica al ritual. Antes del conjuro, se untan de *piciete* "tabaco", o *tenexiete* "tabaco con cal" un ingrediente muy preciado en el mundo prehispánico para las ceremonias con carácter religiosos o mágico.

Del sortilegio de las manos

"... cogiéndolo el piçiete con la mano derecha, lo pone en la palma izquierda, y ahí lo deshace con el pulgar, y luego se compone el vestido, como quien se prepara para algún negocio de importancia; luego, recogiendo el hato se sienta en limpio, y luego refregando entre las dos palmas el *piçiete o tenexiete* que antes puso en la una de ellas, empieza su invocación y conjuro para echar la suerte diciendo:

(I) Tlacuele, tla xihualhuia, tlamacazqui chiucnauhtlatecapanilli, chiucnauhtlatlamatellolli (otros dicen chiucnauhtla tlatetzotzontli), xoxouhqui tlamacazqui, nonan, nota citlalcueye ipiltzin, nonan cetochtli àquetztimani, titzotzotlacatoc, tezcatl in çan hualpopocatimani: ayac tlátlacoz tlahuexcapehuaz. Ca nictenamiqui macuiltonale, ca oniquinhualhuicac.

(II) Tla xihualhuian, nooquichtihuan in macuiltonallèque, cemithuallèque (y otros cemixeque), tzonepitzitzime; tla toconitacan tonahualtezcauh: ac teotl, ac mahuiztli ic tlapoztequi, ic tlaxaxamania, ye quixpoloa in tochalchiuh, in tocozqui, in toquetzal,

(III) Tla xihualhuian: tla totocon-ecahuican tochalchiuh-ecahuaz, amo quinmoztla, ahmo quinhuiptla, ça niman axcan toconitazque ac ye quimictia in teteo ipiltzin.

Nomatca nehuatl, nitlamacazqui, nitlamatini, nimimatca ticitl.

(I) "Socorre que ya es tiempo, tú el espiritado, nueve veces golpeado y nueve veces estregado entre las manos (o nueve veces aporreado) verde, espiritado, madre y padre mío, hijo de la vía láctea, mi madre conejo boca arriba, que eres resplandeciente, espejo que está humeando: Adviertoos que ninguno falte a su obligación, ninguno rezongando resista, que ya beso los cinco solares que traje para este efecto.

Aquí besa los dos dedos pulgares puestos en cruz, junta las manos como para rezar, y prosigue:

(II) Venid acá mis hermanos los cinco solares (los dedos), que todos miráis y tenéis los rostros hacia un lado (porque todos tienen la haz hacia un lado), y os rematais en conchas de perlas (por las uñas); venid y requiramos nuestro encantado espejo (aquí empieza a medir a palmos el medio brazo), para que veamos que dios, cual poderoso, ya quebranta, ya destruye y de todo punto consume nuestra piedra preciosa (por el enfermo), nuestra joya, nuestra rica esmeralda, o pluma rica.

(III) Venid y subamos nuestra preciosa escalera (porque mide el medio brazo hacia arriba), que no ha de ser para mañana ni otro día, sino que ahora, luego hemos de ver quién es el que mata al hijo de los

dioses. Avertid que lo mando yo, el sacerdote entendido o médico o adivino consumado en sabiduría."[14]

El encantado espejo de la mano con sus cinco solares rematados de concha de perlas, ungido de piciete, dedicado a los astros y envuelto en poesía, se encuentra así *animado* para las tareas mágicas que le esperan.

Conjuro para la siembra del maíz.

(I) Tla xihualmohuica, tlamacazqui ce atl itonal; ca ye axcan oyecoque tlamacazque, axcan niccahuaco tlamacazqui tlaçopilli chicomecoatl.

(II) Tiuian; ca nican ca tonacachiquiuhtli, mitzòtlatoctiz; ca ye ixquich cahuiil mitzpixticatca in nonantzin. Oyecoque tlamacazque ioquichtihuan.

(I) "Ea espiritado (palo), cuya dicha está en las lluvias, haz tu oficio que ya han venido los espiritados, o los dioses (nubes), ahora voy a dejar al espiritado príncipe (maíz), Siete culebras.

(II) Ea, vamos, que aquí está la espuerta de la diosa del pan que te llevará por el camino, que mucho ha que te tenía guardado en ella tu madre y ya han llegado los espiritados tus hermanos."

Dicho esto se parte con el dicho aparejo al barbecho, y en llegando empieza otro conjuro diciendo:

Tla xihualmohuica, tlamacazqui ceatl itonal; ca nican tictlallanhuizque in tlamacazqui chicomecoatl.

"Ea manos a la obra, espiritado cuya dicha son las aguas, que aquí es donde hemos de poner debajo la tierra al espiritado siete culebras."

Esta metáfora de las siete culebras aparece siempre en estos conjuros por el maíz, y es por los racimos atados a las mazorcas, o por las cañas en que se da, que de ordinario se siembran y nacen de siete en siete, o por las hileras del maíz en la misma mazorca que suelen semejar las culebras tendidas de diferentes colores.

Después de este segundo conjuro habla con la tierra, previniéndola y conjurándola para el buen logro de su siembra y dice:

Tlacuele xihualhuia, tezcatl yxahual poztocatimani; ca ye mopan nictlalliz in tlaçòpilli chicomecoatl; ca nican qualca mahuitiliez; ca ye omecahuique tlamacazque.

[14] Alarcón, pp. 187-188.

"Ea, ya haz de tu parte lo que debes, espejo carilabrado, que vaheas, que ya te he de entregar al noble varón y culebras porque aquí es muy a propósito para su estado que hayan llegado los espiritados (nubes)."[15]

La evocación metafórica de los elementos que integran las diferentes etapas de la siembra, acarrea en su halo simbólico los semas propicios al resultado deseado. El palo por ejemplo (la coa) aquí referido como *tlamacazqui* "sacerdote" y traducido por Alarcón como "espiritado"; adquiere en virtud de la metáfora que lo sustituye el poder espiritual de un sacerdote prehispánico.

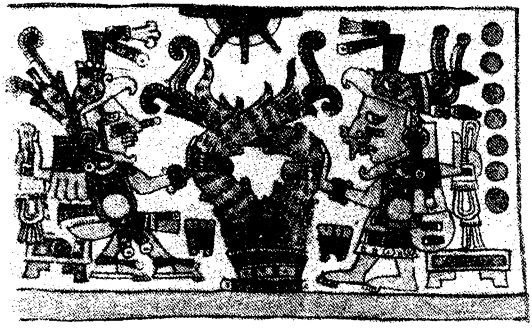


Lámina 10. El dios y la diosa del maíz. *Códice Borgia*.

Una expresión subordinada trae además, en su órbita semántica la fecunda noción de "agua", "...cuya dicha está en las lluvias".

Con la "coa" se abre la tierra donde el sembrador deposita el precioso y espiritado príncipe Chicomecoatl que la diosa del pan llevará por los caminos de la tierra.

Por fin, conjura "el espacio carilabrado que vahea", es decir la tierra, pues en el horizonte se vislumbran los sacerdotes de Tláloc: las nubes.

Así como la lluvia fecunda la tierra, la encantación fecunda el deseo que entraña el acto de sembrar.

[15] *Ibid.*, p. 177.

Para curar a un niño

Tla xihualauh yn tihuehue, in tiyllama; tla xoconyamaniliti in cozcatl, in quetzalli: quen mochihua? in ye xamaniznequi. Tla xihuallauh iztacchihuatl; tla xic-yamanili in cozcatl, in quetzalli. Tla xihuallauh xoxoqui cochcamachal, yayauhqui cochcamachal.[16]

"Ea ya, ven, anciano y anciana (fuego y humo), ve a templar la ajorca y esmeralda, que no sé qué tiene (por el niño enfermo), que ya se quiere quebrar y hacer pedazos. Ea ya, ven mujer blanca (metáfora a la piedra de copal), templa ya esta ajorca y esta esmeralda y piedra preciosa. Ea, venid vos, lazos del sueño verdes y amarillos."

La función simbólica opera aquí una doble inversión metafórica: los elementos naturales como el fuego, el humo y el copal se ven asimilados a personas: anciano, anciana y mujer blanca, mientras que el niño enfermo se materializa en objetos preciosos: ajorca y esmeralda.

La formulación actuacional "ve a templar la ajorca y esmeralda" es además construida en paralelismo para focalizar la atención.

Conjuro para atraer y aficionar

Del género referido es la superstición de atraer, de influir en la voluntad ajena, conjuro que invocan y aprovechan los enamorados, y que aparece aquí en el lugar que le corresponde; esta superstición está fundada sólo en palabras a las que se atribuye la virtud de rendir la voluntad a quien se les antojare; dicen pues las palabras del conjuro:

Tezcatepec, nenamicoyan, niçihuanotza, nizihuacuica nonnenlamati, nihualnentlamati. Yenoconhuica in mohueltiuh in xochiquetzal, ce coatl ica apantihuitz, ce coatl ica cuitlalpitiuitz, tzonilpitiuitz.

ye yalhua, ye huiptla ica nichoca, ica ninentlamati, Ca mach nelli teoil, ca mach nelli mahuitztic: cuix quinmoztla, cuix quinhuiptla; niman aman.

Nòtmaca nèhuatl, nitelpochtli, niyaotl, nonitonac, monitlahuic. Cuix çan cana onihualla, cuix çan cana onihualla, cuix çan cana onihualquiz: ompa onihualla, ompa onihualquiz, etcétera.

"En el cristalino cerro donde se paran las voluntades, busco una mujer y le canto amorosas canciones, fatigado del cuidado que me dan sus amores y así hago lo posible de mi parte, Ya traigo en mi ayuda a mi hermana la diosa Xochiquetzal (Venus) que viene galanamente rodeada de una culebra y ceñida por otra y trae sus cabellos cogidos en su cinta. Este amoroso cuidado me trae fatigado y lloroso ayer y anteayer, y esto me tiene afligido y solícito. Pienso yo que es verdade-

[16] *Ibid.*, p. 199.

ramente diosa, verdaderamente es hermosísima y extremada, hela de alcanzar no mañana ni otro día, sino luego al momento; porque yo en persona soy el que así lo ordeno y mando. Yo el mancebo guerrero que resplandezco como el Sol y tengo la hermosura del alba; por ventura soy algún hombre de por ahí y nací en las malvas? yo vine y nací por el florido y transparente sexo femenil."

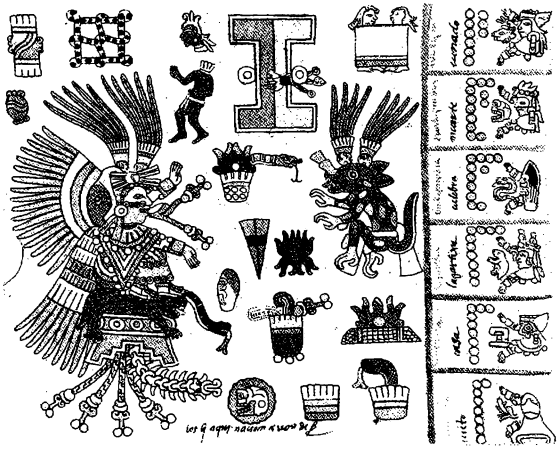


Lámina 11. Xochiquetzal, la diosa del amor. *Códice Borbónico*. Lámina 19.

Las demás palabras son tales, aunque algo disfrazas, que por modestia y respeto a los castos oídos no se ponen, y para concluir dicen:

Ca mach helli teotl? Ca mach nelli mahuiztic. Cuix quimmozila, cuix quinhuiptla niquittaz, nyman aman. Tomatla (sic) nehual nitelpochtli, niyaotl, cuix nelli niyaotl? Ahmo nelli niyaotl, çan nicihuayotl.

"Verdaderamente es digna de tenerla por dios que es de la más lindas del mundo: no lo he de alcanzar mañana, ni otro día, sino ahora, que

yo en persona lo mando el mancebo batallador; por ventura, ¿traigo yo guerra? no es guerra la mía sino conquista de mujeres."[17]

Este conjuro constituye un verdadero micro-relato en un tono lírico que no podemos apreciar en su totalidad por la censura realizada por el recopilador. Como lo indica el mismo Alarcón, las palabras "faltantes" están disfrazadas, lo que parece indicar que son precisamente ésas las que llevan lo esencial del simbolismo mágico.

La personificación verbal del enamorado como ". . .el mancebo guerrero que resplandece como el sol y tiene la hermosura del alba", reúne las dos fuerzas que permitirán lograr el cometido: el poder de conquistar del guerrero y el magnetismo atractivo de la belleza.

La repetición de "no he de alcanzarla mañana ni otro día sino luego ahora", constituye la parte más directamente *performativa* de la enunciación.

La amplitud narrativa más extensa de este conjuro se debe probablemente al hecho de que no se apoya sobre una serie de objetos con valor mágico. Mientras que el texto de la mayoría de los sortilegios entra en una relación dialéctica con elementos paralingüísticos, este conjuro parece acaparar, a nivel verbal, la casi totalidad de la fuerza performativa.

IV. EL *HUEHUETLÀTOLLI*: LA PALABRA ANTIGUA

Mientras el canto, ya sea *dionisiaco* o *apolíneo* "viene del cielo", la palabra retórica de los viejos, *huehuetlàtolli* es una palabra terrenal, cargada de preocupaciones socio-existenciales que se eleva a veces humildemente hacia los dioses, pero que generalmente se limita a solemnizar los distintos acontecimientos que genera el aparato social. El orador pronuncia la sabia palabra de los viejos, y al contrario del *cuicanitl*, "poeta", voz misma del dios en la Casa de la Primavera y que por consiguiente manifiesta un afán protagónico, el *huehuetlàtolli* busca borrarse humildemente detrás de un texto que transmite la sabiduría ancestral y se encuentra ya parcialmente elaborado formalmente por la tradición oral.

A la tendencia dionisiaca del canto, el orador de un *huehuetlàtolli* opone el apolinismo monumental de una palabra que instaura y consagra un orden ético. A la sagrada inconciencia de un canto que baja de las alturas, se sustituye la solemne conciencia de un aparato socio-existencial que es preciso solidificar. Así como el recinto sagrado edifica y controla sus paradigmas religiosos en la pluralidad arquitectónica para ordenar de alguna manera la inasible expresión metafísica

[17] *Ibid.*, p. 181.

de la naturaleza que "es noche y es viento" (*in yohualli, in ehecatl*), la palabra retórica deslinda en la llanura del lenguaje su recinto monumental, donde sutiles conceptos son alojados en verdaderos "templos" expresivos:

Un *huehuetlàhtolli*: un noble se dirige a un tlahtoani recientemente nombrado

Lámina 12. La palabra de sabiduría, *huehuetlàhtolli*. *Códice Florentino*. Libro 6.

Tlacatlé, tatoanié, tlazotitlacatlé, tlazotzintlé, tlazotlé, chalchiuhtlé, teuxihuitlé, maquiztlé, quetzallé, a ca tihualmohuetzitia, a can nican mitzalmotlalilia in Tloque in Nahuaque, in Ipalnemoa.

A ca nelle axcan ca oyaque, ca omotecato, in motechiuhcahuan, in machcocolhuan, in oquinpolo, in oquintlati in Totecuyo. In ye nachca omantihui.

In tlacatl in N auh in tlacatl in N, etc. ca o conquetztehuaque, ca oconcauhtehuaque in quimilli, in cacaxtli, in tlatconi, in tlamamaloni, in etic, in aehualiztli, in aixnamiquiliztli.

A mach oc quihualmati in imauh, in intepeuh? In ye cactimani, in ye yohuatimani, in ye inencauhyan quimuchihuilia Totecuyo. (A mach oc huallamati in ye cencuahuitl, in ye cemixtlahuatl?

Mantiuh in tlatquitl, in tlamamalli, auh in aoc nane, in aoc tate in cuitlapilli, in atlapalli; auh in aoc ixe, in aoc nacace, in aoc yollo in atl, in tepetl. In ma yuh nontitica, in amo nahuati, in amo tlatoa; in ma yuhqui, quechcotontica.

Ac aiz onicatiuh in tlacatl, in tlatoani, in tlacatecutli in. In oc huel achic, in oachitzinca ontlatlaneuh in altepetl, in oquimotlanehui in atl, in tepetl; in oquitemic, in oquicochitleuh.

Ca oquihualmonochili, ca oquilhualmotzatzilili in Tlacatl, in Totecuyo. Ca oconmotoptemili, ca oconmopetlacaltemili in Tloque Nahuaque.

A ca oquimomma, ca oquimontocac. Auh ca ointech onacic in iachcocolhuan, initechiuhcahuan. A ca ocontocac, ca oitech onacic in tonan, in tota in Mictlantecutli.

In maca zan cana huiloaya (mach oc hualmocuepaz? Ca ye ixquich, ca ye yuhqui; ca ocen onquiz, ca ocenmayan catca. Ca centlamic quimati in atl, in tepetl. Ca aocmo macuil matlac onquizaquiuh, ommoquetzaquiuh. Ca ocen motopten, mopetlacalten.

Auh ca oya, ca opoliuh. Ca oceuh in ocutl, in tlahuilli. Ca ye cactimani, ca ye yohuatimani in iatzin, in itetzin. Totecuyo. Auh

anca za quen polihuiz, anca quen poloz in tlatquitl, in tlamamalli, in ocontepuzcauhtehuac. A ca uncan, in oconcauhtehuac, oconquetztehuac in quimilli, in cacaxtli, intlatconi, in tlamamaloni. A ca ihuican, ca iocuxca in oquimotlalcahuili in atl, in tepetl. ca ihuian, ca iocuxca in ooyeco in petlapan, in icpalpan. Ca tlamach ocontlatlalilico, ocontlatetequilico in Ipalnemohuani.

Auh nelli mach in oontlamico in ihiyo, nelli mach in oipan hualohonotia in atl, in tepetl. Omococoaco in ixpantzinco Totecuyo. Amo ima, amo iicxi oitla cahaquico.

Auh in axcan, tlacatle, totecoe, ca tona tlathui quichihua in Totecuyo, Tloque Nahuaque, a ca tehuatl mitzmapilhuia, mitzmachiotia. Ca omitzicuilo, ca omitzmachioti, ca omitztlilani, ca omitztlapalaqui in Totecuyo. A ca nelle axcan ca oitoloc, ca oyocoyaloc in topan, in ilhuicac, in mictlan. Mitzmotlalilia in Totecuyo in petlapan, in icpalpan, in imahuizyocan.

Xotla, cueponi in inhuitz, in imieuh in motechiuhcahuan, in machcocolhuan. In huecatla contlaztehuaque, in quitocatiaque, in quittlalaquitehuaque [. . .]

Te mocuitlapan, te mocuexanco, te momamalhuazco quitlalia in Totecuyo intlatquitl, in tlamamalli, in cuitlapilli, in atlapalli, in macehualli, in monenequini, in mozozomani.

Oc cuel achica, oc cuel tehuatl, tonpilahuiltiz, toncozulhuihuixoz. Oc tehuatl mometzpan, momacochco tocontlatlalitiez in atl, in tepetl. Oc te cuel achica, achica toconahuiltiz, tocontlahuihuitequiliz.

Tlacatlé, totecoé, tlazotitlacatlé, ca omito in topan, in mictlan; ca oitloc. Ca omocuapano in tlatolli, A ca teoatl otemopan huetz, ca ote mopan ya in ihiyo, in itlatol in Totecuyo, in Tloque in Nahuaque.

Ca ote mitzmapilhui, (cuix nel timotlatiz?, (cuix timinayaz?, (cuix canapa toyaz?, (cuix teixpampa tehuaz?, (auh cuix no ye te timocuiliz?

¿Ac ticmati in Totecuyo? ¿Auh ac titemati? ¿Ac tiquinmati in totecuyohuan, in tetecutin, in tlatoque, in pipilti? (Auh in ahuahuique, in otlatoque, in otlalique, in otlapepenque. In oquintlatolti, in oquincamachaloti in Totecuyo. In aotlacahuetzz, in otlacaquiz, in inten, in intlatol, in oteu-

tlatoque. Inic tehuatl omitznantique, mitztatique in atl, intepetl.

Azo huel achi tictoctiz tlatquitl, in tlamamalli; auh azo no achica cemilhuitl temiquiz, cochitlehuaz, azo mitzmotlanehuiz in atl, in tepetl. Ma ye mitic titlato tetl itic, cuahuitl itic tlamati, tlachia, tlacaqui in Totecuyo. Mitztlamachiliz, zan cuel itla mopan quihualmonequiltiz, ca nel moyocoya, ca moquequeloa [. . .]

Auh noce onxaxanacatiuh in cuauhtli, in ocelutl in ixtlahuac itic, in tehuatenpan in tlachinoltenpan in uncan ahuiltilo, auh in uncan atli, tlacua un tonatiuh, in Tlaltecutli; ca ixachi, ca acan tlanqui in ialcececauh, in itzitzicaz, in icuauh in iteuh Totecuyo, in itemotlaya, in itehuitequiya [. . .]

Manozo cuel yehuatl:ma xonixtotomahuatie in petlapan, icpalpan. Ma xonicicatie, ma xonenenecíuthie. Manel ye tiquitoz "ca nitlatoani", ma xontexaxamatza, ma tepan xonmotlalo; auh ma xontlatlacuitihuetzi, ma xontlacecenmana [. . .]

Mazo yehua, momitzmahuilti in macehualli, auh mazo mitztlacaahuilo in miccauh, in machcauh, in axcan ca otiteuti. Mazo titotlacapo, mazo titocniuh, mazo titopiltzin, manozo titiccauh, titachcauh, ca aocmo titotlacapo, ca amo, ticpopolotza in teutl, in Tloque Nahuaque. Auh ca mitic mitznotza, ca mitic. Ca mocamacpa huallatoa; ca tiiten, ca tiicamachal, ca tiinenpil, ca tiix, ca tiinacaz. Ca omitztlamamacac, ca omitzmahuizyoti ca omocoatla, ca mozti omitztlatlalili.

Maca oc yuh ximotlamachti in umpa otihualla in ticahahuilacanequi. In moyollo xic-huehuetlali; auh xictleyoti, ximotecuayoti. Xic-huehuetlali, xic-huehuequixtti, xic-huehuetlaza, auh xicteutlali in moten in motlatol [. . .]

Auh oc xicmocuili, oc xicmocaquiti, noxhuiuhtzine, tlazotitlacatzintle, totecoe: tlachichiquilco in nemoa, in huiloa tlalticpac; nipa tlani, nipa tlani; acampa hueli; in tlaopuchco, in tlaiztac centlani [. . .]

Xicolini, xicyocoya in ahuillotl, in huehuetl, in ayacachtli. In uncan moyocoya, in uncan molnamiqui, in uncan mopitza, momamali in teoatl in tlachinolli.

Xiquimaahuili, xiquincecelti in ahuaque, tepehuaque, ic tonitoloz, in tontenehualoz, in otlacauhqui in otlaocux iyollotzin Totecuyo in omitzonmotlali. Auh ic onchocaz, ic onelcicihuiz in huehue, in ilama [. . .]

Ca zan ixquichtzin. Ic mixpantzinco ninalahua, ninotepotlamia, ninotlahuitequi. Auh ic ixpantzinco nitlacoloa, nitlahuiltequi, nitlacueyacxolhuia in Toteyuco, in Yohualli in Ehecatl. Ca nican ca, ca techmocaquiltia, ca quimocuilia, ca quimocaquitia in cententli, in cencamatl, In ayuhcayotl in nicquixtia, in ayuhcayotl in popoloni in tzatzacui, in aiyeyan, in aitlalilloyan, in niquehua, in nictlalia, in niquitoa.

Yece, ic popohui, ic ixtlahui in nayotl, auh yece yuhcatzintli.

Yece ixquichtzin, Ic nictlatlauhtia in Tlacatl, in Toteyuco. Ca quimocuilia, ca quimocaquitia. Ca Yehuatzin nicnomaquilia, ic ixpantzinco nitlahuenchihua.

Ma xicmotlacotili, ma ximotequitili, tlacatlé, tocecoé, tlatoanié.[18]

[18] *Estudios de Cultura Náhuatl*, T-14, Méxcio, UNAM, 1980, p. 65.

"Señor, rey, preciosa persona, bella persona, precioso, piedra preciosa, turquesa preciosa, ajorca, pluma preciosa, vienes a asentarte; aquí te colocó el Tloque Nahuaque, Ipalnemoa.

En verdad, ahora verdaderamente se fueron, fueron a yacer tus engendradores, tus progenitores, a quienes borró, a quienes escondió Nuestro Señor.

Allá van a permanecer.

Aquellas personas X y el señor X, etc., al partir abandonaron, al partir dejaron la envoltura, las angarillas, el fardo, el porta-carga, lo pesado, lo intolerable, lo insoportable.

Acaso ellos visitan su agua, su cerro.[19] Ya está abandonado, ya está en tinieblas, ya Nuestro Señor lo hizo su erial. ¿Acaso ellos frecuentan la arboleda, o la llanura?

Lo cargado, la carga permanece, la cola, el ala, ya no tiene madre, no tiene padre, el agua, el cerro, no tiene ojos, ya no tiene oreja, le falta su corazón. De ese modo están como mudos, no hablan fuerte, no hablan; están descabezados.

Ya no está aquí el Señor, el rey, el capitán.

Un instante, un momento lo tomó prestado la ciudad, lo tomó prestado el agua, el cerro, lo soñó, lo vio en sueños.

Vino a llamarlo, lo llamó la Persona, Nuestro Señor. Allá lo obliga a permanecer en una arca, a permanecer en un cofre el Tloque Nahuaque.

Pues los tomó, los enterró. Y él llegó junto a sus progenitores, junto a sus engendradores. Lo siguió, lo hizo llegar hasta nuestra madre, nuestro padre Mictlantecuhtli.

¿Del lugar a donde va acaso volverá? Es todo, así es; se acabó, se fue, Ya terminó, lo sabe el agua, el cerro. Ya nunca saldrá ni se erguirá. Ya se llenó el cofre enteramente, se repletó el arca. Ya se fue, desapareció. Se apagó el ocote, la luz. Ya está abandonada, ya está en tinieblas el agüita, el cerrito de Nuestro Señor.

Así perecerá, así se perderá la carga, lo cargado, lo que él dejó al partir.

Pues en verdad al irse allá, dejó, abandonó la envoltura, las angarillas, el fardo, el portacarga.

En paz, en calma dejó el agua, el cerro. Con sosiego, con alma hizo la estera, la silla, pues el Ipalnemohuani vino a disponer las cosas, vino a ordenar las cosas apaciblemente.

Y en verdad vino quizás a quedar sin aliento, realizó todo su esfuerzo por causa del agua, del cerro. Vino a enfermarse frente a Nuestro Señor. No escondió sus manos ni sus pies.

Y ahora el Señor, el Señor nuestro, hace el calor, el día. Nuestro Señor, el Toque Nahuaque.

Pues en verdad a ti te señala, te designa.

Porque te pintó, te dibujó, te perfiló, te coloreó Nuestro Señor. En verdad ahora fue dicho, fue decidido arriba en el cielo, en el mictlan.

[19] El agua, el cerro: binomio lexical para expresar la idea de "pueblo".

Lámina 13. Elección de Tizoc como nuevo Rey. *Códice Durán II*. Lámina 26.

Nuestro Señor te instala en la estera, en la silla, en su lugar de honra.

Crece, brota la espina, la uña de tus engendradores, de tus progenitores. Ellos la arrojaron en lo profundo, la sembraron, la enterraron [. . .]

En tu espalda, en tu flanco, en tus hombros Nuestro Señor asienta lo que es cargado, la carga, la cola, el ala, los macehuales, los exigentes, los caprichosos.

Dentro de poco, ya pronto, alegrarás a los niños, mecerás las cunas. En tus piernas, en tus brazos colocarás el agua, el cerro.

Y tú un poco, un poco los complacerás, un poco los tundirás.

Persona, Señor Nuestro, tú, persona preciosa, ya se dijo sobre nosotros, en el mictlan ha sido dicho. Ya la palabra penetró en la cabeza. Sobre ti cayó el agua divina, sobre ti vino el aliento, la palabra de Nuestro Señor, Tloque Nahuaque.

Pues te señaló; ¿acaso en verdad te esconderás? ¿Acaso te escaparás? ¿Acaso huirás? ¿Acaso disistirás?

¿Quién de nosotros conoce a nuestro Señor? ¿Quién de nosotros conoce a la gente? ¿Quién de nosotros conoce a nuestros señores, los *tetecuhtin*, los *tlatoque*, los nobles? ¿A los dueños del agua, a los dueños del cerro? ¿A los poseedores, a Toque Nahuaque? Ellos señalaron, ellos hablaron, ellos asentaron, ellos eligieron. A ellos les hizo abrir la boca Nuestro Señor. No vino del hombre. No salió de hombre su palabra, su discurso, hablaron por la voz del dios. A ti, el agua y el cerro te hicieron madre, te hicieron padre.

Quizá afianzarás un poco la carga, lo cargado, pero quizá también te tendrá como breve sueño, te soñará, te tomará prestado el agua, el cerro. Reflexiona que Nuestro Señor entiende, ve, oye lo que hay en el interior de la piedra, en el interior del palo. Él te juzgará, en un momento cualquier cosa dispondrá sobre ti, pues en verdad dispone, se burla [. . .]

O tal vez con gran estruendo irán las águilas, los ocelotes al interior de la llanura, al lugar de la guerra donde es recreado, donde come y bebe el Sol, el Señor de la Tierra; en ningún lugar acaba el agua fría, la ortiga, el palo, la piedra de Nuestro Señor, su forma de apedrear, su forma de golpear [. . .]

También esto: no hagas extravagancias en la estera, en la silla. No jadees, no estés jadeando.

Aunque digas: soy tlatoani, no hagas pedazos a la gente, no oprimas a la gente, no arrebates las cosas, no derrames las cosas [. . .]

Aunque te divirtió el macehual, aunque te regocijabas, con tu hermano menor, con tu hermano mayor, ahora has sido deificado. Aunque eres hombre como nosotros, aunque eres nuestro amigo, aunque eres nuestro hijito, aunque también eres nuestro hermano menor, nuestro hermano mayor, ya no eres como nosotros, no te vemos como humano; ya representas a la gente, eres la imagen de la gente. Tú llamas, tú hablas un lenguaje extraño con dios, con Tloque Nahuaque. Él habla en tu interior dentro de ti. Viene a hablar por tu boca; eres su labio, su mandíbula, su lengua, su ojo, su oreja. A ti te hizo su mensajero, te llenó de honra, pues dispuso tus colmillos de serpiente, tus uñas.

Ya no vayas a donde ibas para darte confiadamente al placer. Dispón tu corazón como de viejo, dignifica, haz fiero tu rostro, tu corazón, tu vida. Estímate a ti mismo, hónrate, hazte fiero. Dispón como viejo, muéstrate como viejo, haz divina tu palabra, tu discurso. . .

Toma para ti, oye todavía, mi nieto, oh, persona preciosa, Señor Nuestro: en lugar de dardos se vive, anda uno sobre la tierra; por aquí y por allá hay simas; ningún lugar está bien; a la izquierda y a la derecha por todas partes hay abismo [. . .]

Estimula, emplea el tambor, las sonajas. Allá se hace, allá se recuerda, allí insufla el agua divina, el incendio, la guerra.

Acaricia, regocija a los dueños del agua, a los dueños del cerro, a fin de que seas nombrado, de que seas afamado cuando se le oprima el corazón a Nuestro Señor y te esconda; a fin de que el viejo, la anciana lloren y suspiren [. . .]

Esto es todo. Ante ti me deslizo, me tropiezo, me golpeo. Y delante de Nuestro Señor, la noche y el viento, ando dando rodeos, paso adelante. Pues él está aquí, nos escucha, toma, oye la palabra, el discurso. El error que he preferido, el error, el balbuceo de tartamudo (quizás) en el sitio de no estar, en un momento inadecuado, lo he elevado, lo he colocado, lo he dicho.

Empero, pertenece, corresponde a la maternidad, a la paternidad, es la costumbre. Pero es todo. Yo suplico a la persona, a Nuestro

Señor. El que toma la palabra, la escucha. A él la doy, frente a él la ofrendo.

Haz tu oficio, haz tu trabajo, persona, señor nuestro, *tlatoani.*"[20]

Los binomios léxicos

Los más específicos de los "artificios verbales" de los aztecas son sin duda los binomios léxicos que evocamos en el capítulo dedicado a la lengua y que pertenecen muy particularmente al género de los *huehuetlàtolli.*[21] La convergencia simbólica de dos términos si bien no tiene la amplitud polifónica de la expresión poética, permite sin embargo desplazar la abstracción conceptual sobre uno u otro polo verbal, matizando a veces sutilmente el sentido sobre un fondo expresivo. Esta movilidad expresiva es especialmente apropiada en el discurso de carácter político:

In tlacatl in N auh in tlacatl in N, etc. ca oconquetztehuaque, ca oconcauhtehuaque in quimilli, in cacaxtli, in tlatconi, in tlamamaloni, in etic, in aehualiztli, in aixnamiquiliztli.

A mach oc quihualmati in imauh, in itepeuh? In ye cactimani, in ye yohuatimani, in ye inencauhyan quimuchihuilia Totecuyo. A mach oc huallamati in ye cencuahuitl, in ye camixtlahuatl?

Mantiuh in tlatquitl, in tlamamalli, auh in aoc nane, in aoc tate in cuitlapilli, in atlapalli; auh in aoc ixe, in aoc nacace, in aoc yollo in atl, in tepetl. In ma yuh nontitica, in amo nahuati, in amo tlatoa,; in ma yuhqui, quechcotontica.

Aquella persona X y el señor X, etc. al partir retuvieron, al partir dejaron la envoltura, las angarillas, el fardo, el porta-carga, lo pesado, lo intolerable, lo insoportable.

¿Acaso ellos visitan su agua, su cerro? Ya está abandonado, ya está en tinieblas, ya Nuestro Señor lo hizo su erial. ¿Acaso ellos frecuentan la arboleda, la llanura?

Lo que es cargado, la carga permanece, la cola, el ala, ya no tiene madre, no tiene padre, el agua, el cerro, no tiene ojos, ya no tiene orejas, le falta su corazón. De ese modo están como mudos, no hablan fuerte, no hablan; así están descabezados.

Binomios léxicos presentes en este pasaje:

In quimilli, in cacaxtli "la envoltura, las angarillas": la gente del pueblo como cargadores.

[20] La traducción que proporcionamos aquí, está apoyada en la versión de Josefina García Quintana.

[21] Contrariamente a lo que piensan algunos, los binomios léxicos no se ubican en la expresión poética. El epómino global del género, *In xóchitl in cuicatl* "flor y canto" es quizás el único ejemplo de ellos presente en la poesía.

Tlatconi, tlamamaloni "el fardo, el porta-carga": la gente del pueblo como cargadores.

In atl, in tepetl "el agua, el cerro": el asentamiento humano.

In cencuahuitl, in cemixtlahuac "la arboleda, la llanura": el campo.

In tlatquitl, in tlamamali "la carga, el peso": el gobierno (el pueblo como carga).

In cuitlapilli, in atlapalli "La cola, el ala": la gente del pueblo.

Ixe, nacace "El que tiene ojos, el que tiene orejas": el guía.

Lámina 14. *In tlatquitl, in tlamamalli*, "la carga, el peso". *Códice Mendoza.*

La intención de este pasaje es clara: El orador pone énfasis sobre el peso y la responsabilidad de la carga que dejaron vacante los *tlahtoani* pasados así como sobre la necesidad urgente para los macehuales de un nuevo gobernante.

Los binomios léxicos, representando el aparato de estado, así como los que representan el conjunto de los ciudadanos juegan aquí un papel de primera importancia en la estructuración de esta secuencia. En efecto, el orador tomó cuidado de yuxtaponer dos binomios léxicos representando el órgano gubernamental, formando así una sucesión de cuatro términos que designan en la vida diaria de los azte-

cas un instrumento de carga: *quimilli* "la envoltura", *cacaxtli* "las angarillas", *tlatconi* "el pardo", *tlamamaloni* "el porta carga". Aunque los dos binomios recuerdan sin duda los instrumentos del poder, la focalización perceptiva de los oyentes se ejerce probablemente sobre las isotopías sémicas que evocan el utensilio de trabajo y asimilan asimismo los que gobiernan la ciudad a trabajadores, a cargadores. La idea de carga, de peso, se complementa además por tres adjetivos que demuestran una intención de graduación silábica y conceptual progresiva: *etic* "pesado" está directamente vinculado con la idea de carga física y por tanto muy cerca de los binomios léxicos; *aehualiztli* "insoportable" es más largo y más abstracto pero todavía relacionado etimológicamente a la carga: *ehua* "levanta", *aehua* "no levanta", *aehualiztli* "algo que uno no levanta" "algo insoportable". El último adjetivo, el más largo y por lo tanto formalmente más ponderado, es también el más abstracto: "cosa de la que no se encuentra el rostro" *aixnamiquilixtli*, que se podría traducir como "intolerable". Estos tres signos lingüísticos han traído progresivamente al tema en cuestión de sus páramos expresivos hacia los dominios de la función discursiva.

El discurso vuelve a tomar después los caminos de la expresividad con el binomio *imauh, intepeuh* "su agua, su montaña" lastrado con los determinativos "in" (*in imauh in itepeuh*). Ahí otra vez, la presencia del binomio en vez del signo *inaltepeuh* "su ciudad" hace estallar el peligroso jalón conceptual que podría constituir el vocablo "ciudad". Cualquier veleidad de objetivación de una eventual unidad social de la ciudad se ahoga en el agua, o se pierde en la montaña.

Encontramos un poco adelante, evocado por un binomio simétrico encontrándose sobre la isotopía "carga", lo que es "cargado" por el rey, *in tlaquitl in tlamamalli* "la carga el peso" es decir el pueblo. La carga y el peso están por tierra, en un desierto, sin jefe, al igual que los instrumentos de carga que fueron abandonados por aquellos que ya murieron. El espectáculo es desgarrador!

La enumeración lúgubre continúa alrededor de un nuevo binomio representando al pueblo: *in cuitlapilli, in atlapalli* "la cola, las alas". La isotopía sémica ha cambiado, ya no se trata de un peso, sino de un elemento ligero que vuela y sobre todo que hace volar. "La cola y la alas" son, como lo hemos dicho, la reducción sinecdóquica de una asimilación métrica de la comunidad a un ave. Es ahora el pueblo que asegura la "sustentación" de la comunidad, pero no es más que la cola y las alas; huérfano además sin rostro y sin oídos, es decir sin guía.

El orden negativo instaurado por el texto va a culminar por la ausencia de "corazón" (*yollotl*), en el agua y la montaña, creando un vacío insoportable en el seno de la comunidad azteca.

El texto esboza un cuerpo para la comunidad con su cola y sus alas; faltándole rostro, oídos y corazón. En ese estado se encuentra prostrado *ma yuhqui quechcotontica* "como si estuviera descabezado".

Podemos imaginar que después de semejante preámbulo, la representación del nuevo *tlahtoani* "rey" aliviará los corazones del pueblo reunido.

Para percibir mejor la importancia de los binomios léxicos los reemplazaremos en este texto por los signos unívocos que les corresponden:

> *Ca oconquetztehuaque, ce oconcauhtehuaque i*: *etic, in aehualiztli, in aixnamiquiliztli. A mach oc quihualmati in inaltepeuh (. . .) Mantiuh in macehualli: auh in aoc nane in aoc tate in macehualli, in aoc teyacanqui in aoc iyollo in Altepetl.*
>
> "Partieron dejando, se fueron dejando, el gobierno (*tlatocayotl*) pesado, insoportable, intolerable. Quizás saben ya lo que ocurrió con su ciudad (. . .) donde se arrastra la gente del pueblo (*macehualli*); la gente del pueblo, ya no tiene guía (*teyacanqui*), la ciudad (*Altepetl*) ya no tiene corazón."

Estas sustituciones de vocablos quizás algo arbitrarias, dan sin embargo una idea de la fuerza de difusión conceptual que contienen los binomios léxicos.

El discurso político náhuatl utiliza con abundancia estos procedimientos estilísticos que permiten un sano drenaje de conceptos fuera de los canales discursivos. Al perderse en el espesor del binomio o al ser atrapado en la convergencia de sus miembros, el concepto se disemina sin nunca alcanzar la trascendencia. Los famosos *huehuetlàhtolli* son así frecuentemente una sabia dosificación de funciones discursiva y expresiva por medio de binomios léxicos.

V. LOS ADAGIOS: *MACHIOTLAHOLLI*

Los aztecas, como muchos pueblos del mundo, solían expresar en diminutos aforismos, conceptos o ideas de índole ética que revelan, en cierta manera, el "ritmo" de su pensamiento. La distancia entre la naturaleza y los valores morales de la colectividad náhuatl se vislumbra en los lazos que unen las lapidarias expresiones con su contenido.

Unos adagios:[22]

Tomachizoa "nuestro sábelo-todo".
"Se dice de alguien que sabe todo de lo que se dice o se hace."

Nonohuian "en todas partes".

[22] *Códice Florentino*, libro VI, capítulo 41.

"Se dice de alguien que entra donde no debe, que echa una mano donde no está requerido e interviene donde quiera que se hace algo."

Xoxocotioan Tlalticpac "la tierra es lugar de frutas".
"Se dice de un gobernante despedido. Lo corren por una falta; como una fruta madura se cae."

Aiac xictli in Tlalticpac "nadie es el ombligo de la tierra".
"No debemos *ombliquear* a nadie, es decir odiarlo aunque parezca detestable. Quizás sea sabio, prudente, capaz."

Ixquahuitl "cara de madera".
"Se dice de un sinvergüenza que no teme a la gente. Se mezcla con la gente importante."

Tencuahuitl "boca de madera".
"Se dice del que arguye, que siempre tiene razón, al que nadie puede igualar en una conversación."

Can noiacauh "dónde está mi nariz".
"Se dice cuando alguien me engañó; debería yo de engañarlo pero se me fue. Aunque se ha ido, cuando aparezca lo perjudicaré; y se dice: (dónde está mi nariz)."

Centzon huel acic "le llegó a los cuatrocientos".
"Se dice de alguien que sabe muchas cosas: libros, pintura o alguna profesión como fundir metales, carpintería... se dice de él: ¡le llegó a los cuatrocientos!"

Tetitech noneoa "me topo con una piedra".
"Se dice cuando le ruego por algo a un gobernante o a una persona importante para que me ayude, pero sólo se enoja, me regaña; es como si me topo con una piedra."

Huel nomiuh "es realmente mi flecha".

"Se dice de algo que tengo, que es mío, mi propiedad, que me cuesta trabajo, que hice y no he tomado nada más, que no he robado."

Ma Chapultepec. ninaalti "ojalá y me bañara en Chapultepec".
"Se dice cuando una gran enfermedad me llega, me oprime, o me agobia mi trabajo. Quiero aliviarme y quiero que todo acabe; y si mis penas llegan a su fin, luego digo: ojalá y me bañara en Chapultepec."

Tlàtolhuilax "jalador de palabras".

"Se dice de alguien que se rehúsa a hablar, que no quiere contestar cuando le hablan."

Ma quimichpil oconatlic "el ratón se lo bebió".
"Se dice cuando empezamos algo y se interrumpe; como cuando algunos juegan pelota y el juego se detiene; no lo pueden terminar. Entonces se dice: El ratón se lo bebió."

Estos aforismos constituyen verdaderas imágenes verbales donde se revela *sensiblemente* la percepción ética de una experiencia existencial.

VI. EL RITUAL

El diálogo ritual que se establece entre el hombre y el mundo tiene tres aspectos esenciales que se arraigan en la modalidad de las relaciones que los unen y que surgen precisamente de una distinción cualitativa de los espacios percibidos: los espacios mágico, social y religioso.

El *espacio mágico* abarca la totalidad del mundo sin operar ninguna exclusión. Allí todos los espacios son permeables entre sí y permiten que el espectro de causalidad *simpática* se propaguen como efluvios sometiendo a los *simpatizantes* por asimilación, por el magnetismo de su atracción.

En el *espacio social* o más bien, en el contexto prehispánico socio-religioso, el hombre se sitúa entre los otros, distinguiéndose (como sujeto) a la vez que se integra al engranaje de una objetividad común. El espacio es entonces este elemento común de diversas objetividades que constituye la colectividad.

El *espacio sagrado religioso* a diferencia de su homólogo mágico, está bien circunscrito y se distingue radicalmente de un allende profano. Mientras que en la incipiente trascendencia mágica, lo divino es aprehendido a partir de la intimidad, la trascendencia religiosa tiende hacia un dualismo más marcado que objetiva a la divinidad e instaura rituales de transición de un mundo a otro.

a) El ritual mágico

En términos representativos la praxis ritual mágica buscará, con la mimesis, la eficacia simbólica que existe precisamente en la propiedad que poseen las unas en relación con las otras, estructuras formalmente *homólogas*.

El conjunto gestual y las palabras que constituyen la puesta en escena ritual mágica no son los signos convencionales o símbolos distantes de la acción representada: son partes *constitutivas* del resulta-

do buscado o del objeto evocado. Verter agua para obtener lluvia no es solamente figurar la lluvia sino empezar a llover. Cuando el acto mismo no es totalmente figurado, la evocación de una de sus partes constitutivas, como el ruido por ejemplo, puede servir para inducir el hecho real. El bastón de lluvia al evocar el ruido de la lluvia, induce metonímicamente la totalidad fenomenal causa de este ruido, es decir, la lluvia misma.

Este paralelismo estructural entre el mimetismo ritual y la realidad potencial anhelada, da al acto representativo un carácter muy específico. De hecho con esta *evocación* de la realidad (que se opone radicalmente a la *invocación* de tipo religioso que examinaremos después) el fenómeno de traslación representativa por medio de estructuras analógicas permite conservar el arraigo natural de la praxis ritual. El gesto tiene la forma del objeto evocado. El ruido o el canto, parte constitutiva de ambos, unen entrañablemente el rito mimético y el hecho real; son el derrame de uno en otro. La palabra que trasciende evidentemente el hecho o el objeto determinado, al evocarlo busca inducir verbalmente su *presencia*. Se hace cristalina para encantar el agua, lanza llamas onomatopéyicas para atizar el fuego, susurra la magia del viento, es luz o tinieblas, es deseo hecho verbo... es poesía.

> A vosotros digo, una culebra, dos culebras, tres culebras porque maltratis (sic.) así el espejo encantado, su encantada faz, id á donde quisiéredes, apartados a donde os pareciere, y si no, me obligareis á llamar á la de las nahuas, y huipil de piedras preciosas, que ella os desparramará, y divertirá.[23]

Por su íntima relación con la materia y la oscuridad relacional que lo caracteriza, el rito mágico será generalmente menos espectacular que el rito propiamente religioso. Implicará una distancia perpectiva menor del hombre en relación con el ritual, pero mayor participación afectiva, más presencia dentro de la representación.

El teatro de todas las épocas y de todas las latitudes tiene probablemente sus raíces en un espacio mágico sin tiempo.

Búsqueda del hado perdido

> *Los indios, pues, en las enfermedades secretas, que padecen los niños después de haber reducido esta cura a la consulta de los sortilegios así de manos, como de maises, y a otras, viene a parar en que el hado, la fortuna o la estrella del niño le ha desamparado, explicando estos tres vocablos con este solo Tonalli, y asentando, que la enfermedad es falta de Tonalli, esto es, de hado, o fortuna, trata luego el Titzitl hombre, o mujer de que si no le restituyen al niño enfermo su tonal, no*

[23] Alarcón, p. 201.

podrá sanar; llámanse estos tales Tetonaltique, los que restituyen el hado y fortuna; y encareciendo mucho la cura, y echando muchas de sus suertes, por último usan del sortilegio del agua, y estos tales se llaman Atlantlachixque, que quiere decir: Sahorines, que adivinan mirando en el agua, para hacer este sortilegio conjuran el agua primero, en que se ha de hacer el conocimiento de la enfermedad diciendo:

Ea ya ven mi Madre preciosa, la de las nahuas, y huipil de piedras preciosas, la de las nahuas, y huipil verde, la blanca mujer, veámosle a este cuidado niño si padece por auerle desamparado su hado, su estrella, o su fortuna.

Hecho este conjuro ponen al niño de rostro sobre el agua, y si en ella ven al niño de rostro obscuro como cubierto con alguna sombra obscura, juzgan por cierto el ausencia del hado, y fortuna y la contrariedad de la estrella; y si el rostro del niño parece claro, y sin alguna sombra, dicen que no es mal de importancia, y solo lo sahuman sin curarlo...

... tratan estos médicos supersticiosos de sanar la criatura, y como lo ordinario es con copal, que es el incienso de esta la tierra, conjuran primero el fuego, el humo, y el copal diciendo:

Ea, ya ven, anciano y anciana, (entiéndelo por el fuego, y el humo) ven a templar la axorca y esmeralda (entiéndelo por el niño), que no sé que tiene, queya se quiere quebrar, y hacer pedazos; ea ya mujer blanca (entiende aquí el copal), templa ya esta axorca, y esta esmeralda, y piedra preciosa; ea ya venid vosotros, bostesos del sueño, verdes y amarillos.

Llámalos verdes, y amarillos, porque siempre piensan, que en ellos sale el mal de la criatura, y con esto queda restituido el hado, que llaman su Tonal, y queda perfectamente sana. La otra cura, como tienen por cierto, que se es mayor el mal y la falta del hado, tiene por más dificultosa y así más difícil el conjuro; porque en él usan tal vez del fuego, otras del piciete, o tenexiete[24] *conjurándolo todo. Tienen el agua por el principal ingrediente de esta acción, porque le atribuyen el nacimiento de la criatura, pareciéndoles que es lo primero, que toca a el cuerpo, porque en naciendo le llenan con ella, y quitan la sangre, que sacó del vientre de su madre; saludan a la tierra por haber caído en ella cuando naicó; es de advertir, que en la falta del hado por haber causado enfermedad al niño niña, lo nombran con los epítetos, que a los accidentes de los dolores, llamándolos unas veces el verde dolor, el blanco dolor, y el amarillo dolor, y así llaman el hado, que faltó con estos colores diciendo de esta manera:*

(Habla con el agua) Ea, ya ven en mi ayuda, mi madre la de la saya de piedras, mujer blanca (supone la falta del hado y habla con él) tú, hado pardo, hado blanco, que os detiene? Es el estorbo blanco o amarillo? que ya vengo a poner aquí el amarillo conjurado (el piciete y el agua), y el blanco conjurado.

Yo en persona he venido a esto (dícelo por la aplicación de la medi-

[24] Piciete: tabaco ordinario. Tenexiete: variante de tabaco con cal.

cina), el sacerdote Príncipe de encantos: ya te compuse ya te di vida.

Y tú mi Madre la de la saya estrellada (invoca la vía lactea) que es la diosa de la saya estrellada) a él que hiciste, y a él que le diste la vida y yo también, te lo muestras contraria y te vuelves contra él.

(Endereza su plática a el hado) Hado adverso y estrella obscura, en la grandeza de las aguas, y en su anchura te depositaré (idest la mar); yo lo digo en persona, el sacerdote el Príncipe de los encantos.

Ea, ya ven, mi Madre la de la saya de piedras preciosas; ea, ya camina, ve a buscar el espiritado reluciente (el hado en alguna de las cuatro casas dedicadas a los cuatros Dioses, que el tercero el Tonatiuh, que es dichoso), que habita la casa de la luz, para que sepamos, que Dios o que poderoso destruye ya, y vuelve en polvo a este desdichado.

Verde enfermedad, verdinegra enfermedad, parte de aquí hacia cualquier parte (destierra el hado infortuno), y consúmete como queréis; y tú, espiritado resplandeciente (habla con el fuego), lo has de limpiar y purificar.

(Procura por bien atraer el hado) Y tú, verde hado, y amarillo, que has andado como desterrado por serranías, y desiertos, ven que te busco, y te hecho menos, y te deseo.

(Habla a el piciete) Y tú, nueve veces aporreado, nueve veces estrujado, mira, no te avergüenzas cayendo en falta.

Ea, ya ven, mi madre la de la saya de piedras preciosas (todo esto es llamar la dicha de estos signos, y a los dioses a quienes pertenecen), una agua, dos cañas, un conejo, dos conejos, un venado, dos venados, un pedernal, dos pedernales, un caimán, dos caimanes.

Hola mi madre la de la saya preciosa (habla con el agua para que le traiga a la deidad del . . .que son los. . . de ella) en que estás divertida y ociosa? lleva a lavar y a limpiar a mí encomendado venle a poner en algún ojo o remaso de agua, o en algun manantial Príncipe de la tierra.

Yo en persona vine a esto, el furioso, el que hago estruendo, el que no tiene a quién respetar (acredita su poder, y ser como el más poderoso); soy a quien tiemblan y obedecen hasta los palos, y las piedras; atadme aquí, que soy tanto como otro; pues veamos ahora, que dios, o cual poderoso quiera ya destruir a el hijo de las diosas, y a el hijo de los dioses.

Venido a buscarle su tonal, su fortuna, su hado y su estrella, cualquiera que se fuere; dónde abrá ido, donde se detiene, a donde a las nueve veces? los números de nueve son de la diosa de los amores, y dice que se fue a quedar allá); a donde a las nueve juntas? o emparejamientos se fue a quedar? donde que esté le llamo, y le he de traer porque has de sanar, y limpiar este corazón y esta cabeza.

Acabando este conjuro diabólico, en que se han revuelto todos los signos de los días y sus malas o buenas fortunas, e invocando los dioses a quienes pertenecen, dicen, que ya le restituyeron el hado a la criatura, y toman en la boca un poco de agua, que tantas veces han conjurado como principal ingrediente de ésta restitución, y se le ponen en la mollera a la criatura, y habiéndose puesto rostro a rostro con ella, la rocían con lo que quedó en la boca (de donde le pusieron en la mollera a la cria-

tura) y asombrándola con el rocío, dicen, que en aquel estremecido que entonces da, recibe a su hado; y poniéndosela también en las espaldillas dicen, que ya con esto están buenas las criaturas de el mal, que padecían, y restituídas a su hado, fortuna o estrella: y para verificarlo ponen la criatura sobre el agua de manera que el rostro muestre de estar claro en ella, poniéndolo a luz o cuando no, el demonio, para engañarlos lo hace, que parezca así el rostro. Y para ver cual signo les cabe en su hado y si es favorable o no, usan los embustes de los sortilegios de manos, o maises."[25]

En el mundo mágico todo es presencia, todo también es personaje potencial: el agua, el tabaco, el hado o *tonalli*, la vía láctea, el sol, la tierra, las piedras, y si bien la capacidad actuacional de estos personajes está fuertemente limitada, el "brujo" crea las situaciones dramáticas fingiendo sus reacciones y atribuyéndoles rasgos psicológicos determinados para la trama a través de la cual se obtiene el resultado deseado.

b) El ritual socio-religioso

Las fuerzas íntimas y oscuras de la magia, tanto como la proyección etérea que constituye la escatología religiosa, siguen impregnando los actos cotidianos del mundo precolombino en sus más recónditos aspectos. Sin embargo el espacio social tiende a despojarse de las líneas de fuerza del deseo, de la textura afectiva propia del espacio mágico; tiende a neutralizarlo y volverse homogéneo pero sin librarse nunca, en el contexto prehispánico, de la dimensión cósmica en la que sitúa el hombre.

En este espacio *disponible*, la colectividad prehispánica va a autentificar, con el sello de sus rituales, la figura muy particular de su proyección socio-cultural. El rito socio-religioso cataliza en torno a los acontecimientos importantes de la vida del grupo, la dinámica social que se ve reforzada por el aparato ritual correspondiente.

Al envolver los hechos naturales, el nacer, el morir, el procrear, etc. en un nimbo ritual, el hombre prehispánico abre un espacio representativo donde se consagran los valores tribales que corresponden a la integridad y conservación del grupo, tal y como se define en un momento histórico determinado.

Es esta dimensión se barajan y definen, una vez circunscritos en lo vivido, los distintos valores de la sociedad prehispánica. Se instaura una dialéctica: el vector social brota de los determinismos ontológicos del hombre, sufre una refracción cultural en el espejo representativo del rito socio-religioso y se refleja por fin como patrón de comportamiento social. De esto resulta que de la vitalidad formal de la representación ritual depende la fortaleza de los

[25] De la Serna, pp. 396-398.

Lámina 15. El matrimonio. *Códice Mendoza.*

estatutos éticos del aparato social colectivo. El rito socio-religioso tendrá como efecto reforzar el cimiento social que une a los individuos dentro del grupo.

Mientras el rito mágico buscaba borrar los contornos existenciales del individuo para confundirlo con las fuerzas del mundo, el rito socio-religioso asume la dimensión representativa que crea el aparato cultural en relación con lo vivido y teje la esencia de su vida colectiva sobre este plan representativo. Al *ordo rerum* de la magia se sustituye el *ordo hominun* estructurado sobre bases socio-culturales y le incumbe al rito justificar y preservar formalmente el engranaje objetivo de lo establecido.

Es así como la simple copulación instintiva adquiere, en el contexto ritual instaurado por el hombre, una dimensión representativa donde los distintos valores socio-religiosos entran en escena, a través de sus encarnaciones o materializaciones míticas, para consagrar el acto:

Ritual de consumación matrimonial

Para la cuarta noche, que era cuando se había de consumar el matrimonio, venían dos viejos, que eran de las guardas del templo y

aparejábanles una cama, la cual era de dos petates o esteras muy pintadas y enmedio ponían unas plumas y una piedra que llaman chalchihuitl, de color de esmeralda aunque no fina; ponían también un pedazo de cuero de tigre debajo de las esteras y sobre ellas tendían unas mantas a manera de sábanas, y a las cuatro partes de esta cama ponían unas cañas verdes y unas púas o espinas de maguey, para que se sacasen sangre los novios de la lengua y de las orejas y los sacrificasen y ofreciesen a sus dioses. Las púas ensangrentadas ponían sobre la cama. Nunca se lavaban, ni bañaban en estos cuatro días que ayunaban y hacían penitencia, que en algunas tierras en especial en las calientes, que lo tienen de costumbre, era muy grande la que hacían en esto; y es ceremonia antigua, en actos penitenciales y de ayuno, ni lavarse, ni ungirse la cabeza. Vestíanse para estos días de su abstinencia unas vestiduras nuevas con ciertas insignias y señales de los ídolos, a quién tenían más devoción. A la media noche, por el discurso de este tiempo, salían de su aposento para ofrecer sacrificio, quemando incienso sobre el altar que tenían en su oratorio que les es muy ordinario aún ahora en el tiempo de su cristianismo; incensaban también las cañas que estaban sobre la cama y así mismo ponían aquellos cuatro días comida, por ofrenda, en honor de los dioses sus abogados. Pasados los cuatro días, en la manera dicha, consumaban el matrimonio y tomaban las esteras y ropas que había sido cama para aquel efecto y las cañas y comida que habían ofrecido y todo junto llevábanlo al templo como en hacimiento de gracias.

Si en la cámara o aposento donde habían estado los novios celebrando sus bodas se hallaba algún carbón caído, o alguna señal de ceniza, teníanlo por mal agüero e infierían de él no haber de vivir los desposados con paz y sosiego, ni permanecer por mucho tiempo juntos: pero si hallaban algún grano de maíz o de otra alguna semilla, atribuíanlo a mucha prosperidad y conservación de vida pacífica y permanencia del matrimonio. Al quinto se bañaban sobre de unas esteras de espadañas verdes, guardando entre ambos en este acto mucha honestidad y cubriendo con cuidado las partes de su puridad. En este baño les servía el agua y se la echaba encima uno de los ministros del templo, haciendo esta ceremonia como que les echaba la bendición. A los señores se les echaba el agua cuatro veces, a reverencia de la diosa de las aguas, llamada Chalchihuitlhuehue, y otras cuatro le echaban vino también, a reverencia del Dios Baco, llamado Tezcatzoncatl, que según esto debían de ser éstos los dioses abogados de las bodas, como también los tenían los gentiles antiguos, luego les vestían nuevas y limpias vestiduras y daban al novio un incensario para que perfumase a los ídolos, que debían de ser los dichos que tenían presentes y en su casa. A la novia ponía sobre la cabeza plumas blancas y emplumábanle también los pies y las manos con otras coloradas. Acabándose otra vez esto repartíanse otra vez mantas y cantaban todos y bailaban, cargándose las barrigas de comida y las cabezas más que con agua. Esto dicho era casi general costumbre entre estas gentes en sus ayuntamientos matrimoniales, salvo que los que no tenían tanto posible, no hacían todas las

dichas ceremonias, ni convidaban a tantos, sino ajustábanse a su posibilidad y celebrahan sus bodas conforme les alcanzaba el posible.[26]

Con este ritual, el acontecimiento social que es el matrimonio y el momento cumbre que representa su consumación, se inscriben en la gran trama cósmica con su enjambre de valores simbólicos que lo autentifican.

c) El ritual religioso

En términos espaciales lo sagrado se distingue de lo social y de lo mágico por oposición sagrado/profano que marca un grado mayor de trascendencia del hombre en relación con la realidad. A esta dualidad espacial se une la antropormofización (o zoomorfización) de las entidades sacras de la naturaleza bajo los rasgos de los diferentes dioses, permitiendo así una agilidad y versatilidad dramática más grande. Además, dentro del ritual religioso prehispánico, el dios, debidamente colocado en el escenario, asiste a la representación de sus hechos míticos que culmina con el sacrificio de la víctima que lo encarna. Con esta mediación divina, se modifica la relación entre las estructuras representativas y la realidad, a la vez que el ritual pierde su carácter directamente performativo[27] y adquiere uno sacrificial que tiende a incrementar lo espectacular. Mientras que en el rito mágico lo representativo está encajado en lo real por una propiedad física común (ruido, luz, sustancia, etc.), el rito propiamente religioso se encuentra totalmente en el nivel de representación: el sonido ritual *representa* el ruido real, la luz de antorchas expresa algo más que la luz natural, etc., lo que da más vigor al esfuerzo formal histriónico. La mediación representativa sirve aquí los propósitos de la ilusión, mientras que en el rito mágico la representación es parte del efecto real a producir.

El rito religioso separado de sus atavismos mágicos esenciales es ante todo *espectáculo* en el sentido más profundo de la palabra: debe ser visto (lo que no ocurre con el rito mágico cuya fuerza performativa generalmente se mantiene en secreto para evitar una contraofensiva ritual por parte del antagonista). Los mexicas invitan inclusive a sus enemigos a sus fiestas para que éstos sientan la fuerza que yace debajo de la profusión expresiva que manifiesta su rico aparato religioso.

La situación dramática del rito religioso prehispánico es algo peculiar por la triangulación estructural que muestra su relación con los asistentes. Por una parte se realiza frente al público que asiste a la ceremonia, y por otra tiene lugar bajo la mirada del dios que presencia esta ofrenda dinámica y teatral en su honor. Además, el dios-

[26] Torquemada, IV, pp. 158-159.
[27] Performativo: que produce el efecto deseado a nivel de la realidad.

espectador es invocado durante el rito, lo que hace el espacio ritual permeable a la acción divina.

La escenificación del ritual religioso

El espacio/tiempo de una escenificación ceremonial prehispánica se arraiga ritualmente en un pasado de penitencia, de ayunos y de purificaciones y se prolonga generalmente en el desorden dionisiaco de los banquetes que le corresponden. Esto diluye singularmente la unidad estética y orgánica que debe constituir la escenificación de un rito.

En el mundo prehispánico, lo sagrado envolvía todas las acciones de los hombres, por lo que resulta delicado tratar de deslindar con precisión la línea divisoria que separa el ritual propiamente dicho del mundo exterior. Resulta más pertinente aquí considerar un centro ideal de mayor intensidad dramática, espacio/tiempo de la muerte sacrificial, alrededor del cual giran funciones de los distintos integrantes, desde la trágica ambigüedad expresiva de la víctima hasta los papeles más pragmáticos (pero importantes en el contexto prehispánico) de los encargados de la celebración.

Los encargados del ritual

Había un ministro que se decía Mexicatl tehuatzin y éste era como patriarca elegido por los dos sumos pontífices el cual tenía cargo de otros sacerdotes menores que eran como obispos, y tenía cargo de todas las cosas concernientes al culto divino en todos los pueblos y provincias se hiciesen con toda diligencia y perfección, según las leyes y costumbres de los antiguos pontífices y sacerdotes, mayormente en la crianza de los mancebos que se criaban en los monasterios que se llamaban Calmécac. Éste disponía de todas las cosas que habían de hacer en todas las provincias sujetas a México, tocantes a la cultura de los dioses.

Este Epcoaquacuiltzin tenía a cargo las fiestas del calendario y de todas las ceremonias que se habían de hacer en ellas para que en nada hubiese falta. Era como maestro de ceremonias.

Este Tlapizcatzin era como chantre, y que tenía cuidado de enseñar, regir y enmendar el canto que se había de cantar a honra de sus dioses, en todas las fiestas.

Este Tzapotlateohuatzin tenía cargo de aprestar todas las cosas necesarias para la fiesta de la diosa Tzapotlatena, como son papel, y copalli y ulli, y una hierba olorosa con que se incensaban a los ídolos.

Este Tecammateohua, tenía a cargo aprestar las teas para hacer hachones, también almagre y tinta, y cotaras y unas jaquetas y caracolitos mariscos, lo cual todo era necesario para esta fiesta de la diosa del fuego.[28]

[28] Sahagún, pp. 168-169.

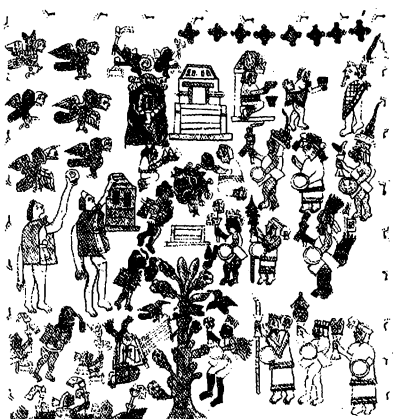


Lámina 16. Fiesta de Atamalcualiztli. *Códice Matritense.*

Este Tlazolqualcuilli guardaba el cu, que se llamaba Mecatlan; andaba vestido con las vestiduras de los sacerdotes, como arriba se dijo que era un xicolli o jaqueta y un calabazo lleno de picietl. Tenía gran cuidado en que ninguno entrase, ni se llegase a este cu, sino con gran reverencia, y que en él no hubiese ninguna suciedad; y si alguno cerca de este cu se orinaba, luego le prendían y le castigaban.

Este Tecpantzinco teohua tenía a cargo de guardar en el cu, que se llamaba Tecpantzinco, para que ninguna irreverencia allí se hiciese y procuraba las ofrendas que se habían de hacer en este cu.

Este Epcoaquacuilli tecpictoton tenía cargo de hacer y componer los cantares que de nuevo eran menester, así para los cúes, como para las casas particulares.[29]

El actor: cantor y bailarín

Recompensaba (Motecuhzoma) con regalos todos los cantores, los cantores de danzas hieráticas,[30] *los que arreglan los cantos, los*

[29] *Ibid.*, p. 170.

[30] Dibble y Anderson, en su edición inglesa del *Códice Florentino*, traducen *macehual cuicanitl* como "cantor del pueblo". Me parece aquí que el término macehual se refiere más bien a la danza religiosa *macehualiztli* que a *macehual* "hombre común".

que los componen; los que tocan el tambor, los que tocan el huéhuetl, los que tocan el teponaztli,[31] *los que dicen el canto; los que lo dirigen, los que dan el tono, los que silban con sus dedos, los que llevan el baile, los danzantes, los que animan a los danzantes, los que los reparten, los que tienen voz traviesa, los que tienen voz de comadreja, los que bailan serpenteando y todos los que trabajan con ellos.*[32]

Los sacrificadores

Eran seis: los cuatro, para los pies y manos y otro, para la garganta. El otro para cortar el pecho y sacar el corazón del sacrificado y ofrecerlo al demonio. Los nombres de los cinco eran chachalmecas, que en nuestra lengua quiere tanto decir como levita o ministro de cosa divina o sagrada. Era una dignidad entre ellos muy suprema y en mucho tenida, la cual se heredaba de padres a hijos como cosa de mayorazgo sucediendo los hijos a los padres en aquella sangrienta dignidad endemoniada y cruel.

El sexto ministro que era el que tenía oficio de matar era tenido y reverenciado como supremo sacerdote o pontífice. El nombre del cual era diferente, conforme a la diferencia de los tiempos y las solemnidades en que sacrificaban, así como en la diferencia de sus pontificiales vestidos con que se adornaba, cuando salía a ejercitar el oficio de su suprema dignidad.

Venían todos estos seis matadores embijados de negro, muy atezados; traían los cinco unas cabelleras muy enrizadas y revueltas, con unas bandas de cuero, ceñidas a la cabeza y en la frente traían unas rodelas pequeñitas de papel, pintadas de diversos colores; vestidos con unas dalmáticas blancas, labradas de negro, a las cuales llamaban papalocuachtli. Traían estos la misma figura del demonio que verlos salir con tan mala catadura ponía pavor y grandísimo miedo a todo el pueblo.

El supremo sacerdote traía en la mano un gran cuchillo de pedernal, muy agudo y ancho; el otro traía una collera de palo, labrada a la figura de una culebra. Puestos ante el ídolo, hacían su humillación y ponían se en orden junto a una piedra puntiaguda que estaba frontera de la puerta de la cámara donde estaba el ídolo, tan alta que daba a la cintura, y tan puntiaguda que, echando de espaldas encima de ella el que había de ser sacrificado, se doblaba de tal suerte que, en dejando caer el cuchillo encima del pecho, con mucha facilidad se abría un hombre por medio, como una granada.

Puestos en orden estos carniceros, con la figura de cuyo oficio ejercitaban que era el demonio; con aquel aspecto espantoso, echado un cerco blanco alrededor de la boca que parecía sobre lo negro figura infernal, sacaban todos los que habían preso en las guerras que en esta fiesta habían de ser sacrificados, los cuales habían de ser de Tepeaca y

[31] *Huéhuetl* "tambor vertical, *teponaztli* "Tambor horizontal de dos tonos"
[32] *Códice Florentino*, libro IV, cap. 7.

de Calpan, de Tecalli y de Cuauhtlinchan y de Cuauhcuechollan y de Atotonilco, y no de otra nación, porque para este dios no habían de ser la víctimas de otra nación sino de las nombradas y otras no le agradaban, ni las quería. Y muy acompañados de gente de guardia subíanlos en aquellas largas gradas al pie de la palizada de calaveras todo en ringlera, desnudos en cueros.

Lámina 17. Fiesta de Panquetzaliztli. *Códice Matritense.*

Descendía una dignidad del templo constituida en aquel oficio, y bajando en brazos un ídolo pequeño, lo mostraba a los que habían de morir. Y acabando de andar la ringuera, se bajaba, yéndose tras él todos, y subía al lugar donde estaban apercibidos los ministros y

tomándolo uno a uno, uno de un pie y otro de otro, y una de una mano y otro de otra, lo echaban de espaldas encima de aquella piedra, puntiaguda, donde al cuitado le asía el quinto ministro y le echaba la collera a la garganta y el sumo sacerdote le abría el pecho y, con una presteza extraña, le sacaba el corazón arrancándoselo con las manos y así bajando se lo mostraba al sol, alzándolo con la mano, ofreciéndole aquel vaho, y luego se volvía (el ídolo) y arrojándoselo al rostro.

Acabado de sacar el corazón, dejábanlo caer por las gradas del templo abajo, porque estaba la piedra puesta tan junto a las gradas que no había dos pies de espacio entre la piedra y el primer escalón.

Y de esta misma forma sacrificaban todos los presos y cautivos traídos de la guerra de los pueblos dichos; todos, sin quedar ninguno, pocos o muchos. De donde, después de muertos y echados abajo, los alcanzaban los dueños por cuya mano habían sido presos y se los llevaban y repartían entre sí y se los comían celebrando la solemnidad con ellos. Los cuales por pocos que fuesen, siempre pasaban de cuarenta o cincuenta, conforme a la maña que en prender y cautivar en la guerra se habían dado.[33]

Ochopaniztli: Ritual religioso dedicado a Toci: (Corazón de la Tierra)

Al undécimo mes llamaban ochpaniztli. Los cinco días primeros de este mes no hacían nada tocante a la fiesta; acabados los cinco días, quince días antes de la fiesta comenzaban a bailar un baile que ellos llamaban nematlaxo; este baile duraba ocho días.

Iban ordenados en cuatro rencles, y bailaban, no cantaban en este baile; iban andando y callando y llevaban en ambas manos unas flores que se llaman cempoalxóchitl, no compuestas sino cortados con la misma rama.

Algunos mancebos traviesos, aunque los otros iban en silencio, ellos hacían con la boca el son que hacía el atabal, a cuyo son bailaban; ningún meneo hacían con los pies ni con el cuerpo, sino solamente con las manos bajándolas y levantándolas al compás del atabal, (y) guardaban la ordenanza con gran cuidado, de manera que nadie discrepase del otro; comenzaban este baile hacia la tarde, y acabábase en poniéndose el sol, esto duraba por ocho días, los cuales acabados comenzaban luego las mujeres médicas, viejas y mozas, a hacer una escaramuza o pelea, tantas a tantas, partidas en dos escuadrones.

Esto hacían las mujeres delante de aquella mujer que había de morir en esta fiesta, por regocijarla para que no estuviese triste ni llorase, porque tenían mal agüero si esta mujer que había de morir estaba triste o lloraba, porque decían que esto significaba, que habían de morir muchos soldados en la guerra, o que habían de morir muchas mujeres de parto.

[33] Durán, I, pp. 31-33.

Lámina 18. La fiesta de Ochpaniztli. *Códice Matritense.*

Cuando hacían esta escaramuza o pelea aquella mujer que estaba diputada para morir, a la cual llamaban la imagen de la madre de los dioses –a quién la fiesta se hacía –hacía el primer acometimiento contra el escuadrón contrario; iban acompañando a ésta tres viejas que eran como sus madres, que nunca se le quitaban del lado; a la una llamaban Aua, a la otra Tlaicitecqui, a la otra Xoquauhtli; la pelea era, que se apedreaban con pellas hechas de aquellas hilachas que nacen en los árboles o con pellas hechas de hojas de espadañas y con hojas de tunas, y con flores amarillas que llaman cempoalxóchitl.

Todas iban ceñidas en la cintura llevaban una calabazuelas colgadas con polvos de aquella yerba que llaman yietl; iban apedreándose el un escuadrón tras el otro; de esta manera escaramuzaban ciertas vueltas, con todas las cuales acabadas cesaba la escaramuza y luego llevaban a la mujer que había de morir a la casa donde la guardaban.

Esta mujer llamaban "toci", que quiere decir nuestra abuela; llamaban así a la madre de los dioses; a cuya honra ella había de morir.

Esta escaramuza hacían por espacio de cuatro días continuos, los cuales pasados, sacaban a aquella mujer a pasearse por el tiánquez; a este paso llamaban acoceamiento del tiánquez, porque nunca más había de volver a él: saliendo del tiánquez recibíanla luego los sátrapas de la diosa llamada Chicomecóatl, y rodeábanse de ella, y ella sembraba harina de maíz por donde iba, como despidiéndose del tiánquez, y luego aquellas sátrapas llevábanla a la casa donde la guardaban, que era acerca del cu donde la habían de matar.

Allí la consolaban las médicas y parteras y la decían: Hija, no estristezcáis, que esta noche ha de dormir con vos el rey, alegraos. No la daban a entender que la habían de matar porque su muerte había de ser súbita, sin que ella lo supiese.

Y luego la ataviaban con los ornamentos de aquella diosa que llaman Toci, y llegada la media noche llevábanla al cu donde había de morir, y nadie hablaba ni tosía cuando la llevaban, todos iban en gran silencio, aunque iba con ella todo el pueblo; y de que había de llegar al lugar donde la habían de matar, tomábanla uno sobre las espaldas y cortábanle de presto la cabeza, y luego caliente la desollaban y desollada uno de las sátrapas se vestía su pellejo, al cual llamaban "teccizquacuilli"; escogían para esto el de mayor cuerpo, y de mayores fuerzas.

Lo primero, le desollaban el muslo, llevábanle al cu de su hijo que se llamaba Cintéotl, que estaba en otro cu, y vestíanle.

Después que se vestía aquel sátrapa con el pellejo de aquella mujer, iba a tomar a su hijo Cintéotl, luego se levantaba al canto del cu y luego bajaba con prisa; acompañábanle cuatro personas que habían hecho el voto de hacerle aquel servicio; tomábanle enmedio, dos de la una parte y dos de la otra y algunos de los sátrapas iban detrás de este que llevaba el pellejo vestido y otros principales y soldados que le estaban esperando se ponían delante para que él fuese tras ellos persiguiéndolos, y así comenzaban a huir delante de él reciamente, iban volviendo la cabeza y golpeando las rodeas, como provocándole a pelear, y tornaban luego a correr con gran furia.

Todos los que veían esto temían y temblaban de ver aquel juego, y este juego se llamaba zacacall, porque todos aquellos que iban huyendo llevaban en las manos unas escobas de zacates ensangrentadas; y el que llevaba el pellejo vestido, con los que iban acompañándole, perseguían a los que iban delante huyendo; y los que huían procuraban de escaparse de los que los perseguían, porque los temía mucho, y llegando al pie del cu de Huitzilopochtli, aquel que llevaba el pellejo vestido alzaba los brazos y poníase en cruz delante de la imagen de Huitzilopochtli, y esto hacía cuatro veces.

Hecho esto volvíase a donde estaba la estatua de Cintéotl, hijo de aquella diosa llamada Toci. A quien éste representaba, este Cintéotl, era mancebo el cual llevaba puesto por carátula el pellejo del muslo de la mujer que habían muerto, y juntábase con su madre; los atavíos que llevaba era la carátula del pellejo metida por la cabeza y un capillo de

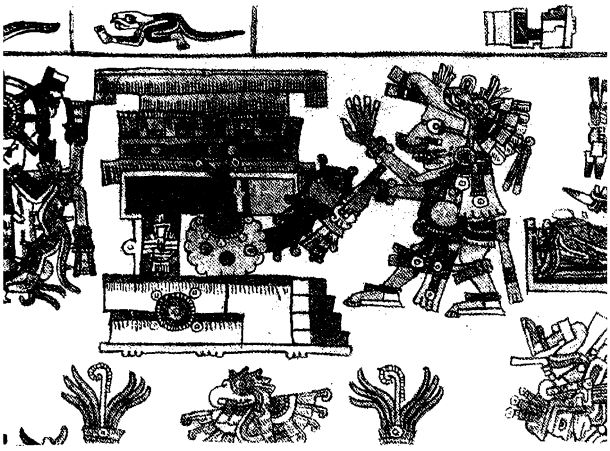


Lámina 19. Cintéotl, dios del maíz. *Códice Borgia*, 51.

pluma metido en la cabeza, que estaba pegado a un hábito de pluma que tenía sus mangas y su cuerpo; la punta del capillo, que era larga, estaba hecha una rosca hacia atrás; tenía un lomo como cresta de gallo en rosca, y llamaban a este tal capillo itzllacoliuhqui, que quiere decir dios de la helada.

Iba junto con su madre, ambos a la par muy despacio, iban al cu de la madre Toci, donde había muerto aquella mujer.

Poníanse en el cu aquel (que) representaba a la diosa Toci, el cual llevaba el pellejo de la otra; todo lo dicho pasaba de noche, y en amaneciendo poníase aquel que representaba a la diosa Toci en el canto del cu, en lo alto, y todos los principales que estaban abajo esperando aquella demostración comenzaban a subir con gran prisa por las gradas del cu arriba, y llevaban sus ofrendas y ofrecíanselas; a uno de ellos emplumábanle con pluma de águila –aquellas blandas que estaban a raíz del cuerpo– la cabeza y también los pies; otros la afeitaban el rostro con color colorado; otros le vestían un huipil no muy largo, que tenía delante de los pechos un águila labrada, o tejida del mismo huipil; otros le ponían unas naguas pintadas; otros descabezaban codornices delante de ella; otros la ofrecían copal; esto se hacía muy de presto y luego se iban todos, no quedaba nadie allí.

Luego la sacaban sus vestiduras ricas y una corona muy pomposa que se llamaba amacalli, que tenía cinco banderillas y la de enmedio

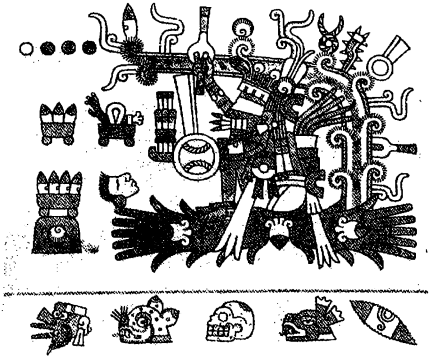


Lámina 20.
Iztlacoliuhqui, dios de las tejedoras. *Códice Laud.* Lámina 13.

más alta que las otras; era esta corona muy ancha en lo alto y no redonda sino cuadrada, y del medio de ella salían banderillas; las cuatro banderillas iban en cuatro esquinas y la mayor iba enmedio; llamaban a esta corona "meiotli".

Luego ponían en rencle todos los cautivos que habían de morir, y ella tomaba uno y echábale sobre el tajón de piedra que llamaban téchcatl, y abríales los pechos y sacábale el corazón, y luego a otro y luego a otro, hasta cuatro, y acabando de matar estos cuatro los demás encomendaba a los sátrapas, para que ellos los matasen, y luego se iba con su hijo para el cu donde solía estar, el cual llamaban Cintéotl o Itzlacoliuhqui; iban delante de ellos aquellos sus devotos que se llamaban icuexoan, iban algo adelante aderezados con sus papeles, ceñido un maxtle de papel torcido y sobre las espaldas un papel fruncido y redondo como rodela; llevaban a cuestas unos plumajes compuestos con algodón: en este plumaje llevaban colgadas unas hilachas de algodón no torcido y las médicas y las que venden cal en la tiánquez iban acompañando de una parte y de otra a la diosa y a su hijo.

Iban cantando; los sátrapas que se llamaban quaquacuiltin iban cantando y rigiendo el canto de las mujeres, y tañendo teponaztli de una lengua que tiene abajo un tecómatl; llegando al lugar donde espetaban las cabezas en el cu de su hijo Cintéotl, está allí un atabal, y aquel que llevaba el pellejo vestido y era imagen de la diosa Toci ponía un pie sobre el atabal, como coceándole.

Estaban allí esperando al hijo de esta diosa, Cintéotl, que era un mancebo recio y fuerte, muchos soldados viejos, y tomábanle enmedio e iban todos corriendo, porque habían de llevar el pellejo del muslo de la que murió –el cual, aquel que llamaban su hijo traía metido en la

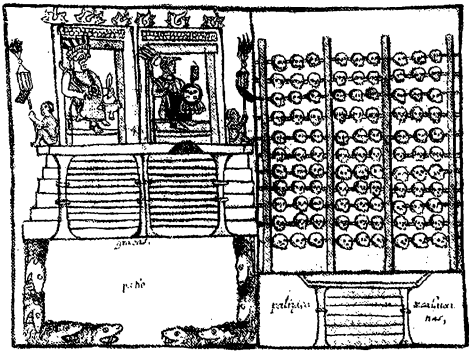


Lámina 21. El *tzompantli*, donde se espetan los cráneos de las víctimas sacrificadas. *Códice Durán I.* Lámina 4.

cabeza y sobre la cara como carátula– a un cerro que se llamaba Pópoll tetemi, que era la raya de sus enemigos. Iban en compañía de estos muchos soldados y hombres de guerra, con gran prisa, corriendo; llegando al lugar donde había de dejar el pellejo, que se llamaba mexayácatl, muchas veces acontecía que salían sus enemigos contra ellos, y allí peleaban los unos con los otros y se mataban: el pellejo poníanlo colgado en una garita, que estaba hecha en la misma raya de la pelea y de allí se volvían y los enemigos también se iban para su tierra.

Acabados todos estos juegos y ceremonias a aquel que era imagen de la diosa Toci llevábanle a la casa que se llamaba Atempan.

El señor poníase en su trono en las casas reales; tenía por estrado un cuero de águila con sus plumas, y por espaldar de la silla un cuero de tigre; estaba ordenada toda la gente de guerra, delante de los capitanes y valientes hombres, en medio los soldados viejos y al cabo los bisoños; iban todos delante del señor así ordenado, y pasaban como haciendo alarde por delante de él, haciéndole gran reverencia o acatamiento, y él tenía cerca de sí muchas rodelas y espadas y plumajes, que son aderezos de la guerra y mantas y maxtles y como iban pasando a cada uno le mandaba dar aquellas armas y plumajes. A los más principales y señalados lo mejor y más rico, y así mismo de las mantas y maxtles, y cada uno en tomando lo que le habían dado íbase aparte y aderezábase con ello. A los que en medio daban lo menos rico y a los de detrás daban lo que quedaba, y como todos se hubiesen aderezado con las armas que habían tomado, ordenábanse otra vez y pasaban por delante el señor armados y aderezados, y hacíanle gran acatamiento cada uno como iban pasando.

Acabando esto ya estaban haciendo areito en el patio de la diosa Toci, y luego todos los que habían tomado las armas íbanse al areito; éstos a quienes se daban estas armas tenían entendido que habían de morir con ellas en la guerra.

En este baile o areito, no cantaban, ni hacían meneos de baile, sino iban andando y levantando y bajando los brazos al compás del tambor y llevaban en cada mano flores. Todos los que bailaban parecían unas flores, y todos los que miraban se maravillaban de sus atavíos; andaban alrededor del cu de aquella diosa Toci. Las mujeres que estaban a la mira de este areito, lloraban y decían: Estos nuestros hijos, que van ahora tan ataviados, si de aquí a poco pregonan guerra ya quedan obligados a ir a ella; ¿pensáis que volverán más? ¡Quizás nunca más los veremos! De esta manera se acuitaban las unas y las otras, y se angustiaban por los hijos.

Aquel hombre que era imagen de la diosa Toci, y sus devotos y las médicas, iban bailando aparte, detrás de los que hacían el areito, y cantaban en tiple muy alto en este areito, comenzando al mediodía.

Otro día hacían el mismo areito, y salían todos a él, porque el día antes muchos no habían salido, Por el alarde que se hacía este día, salían todos los principales y los piles,[34] *y aderezábanse muy ricamente, y el señor iba adelante con ricos atavíos ataviado; era tanto el oro que resplandecía con el sol en gran manera, en todo el patio. Y a la tarde, acabando el areito, salían los sátrapas de la diosa Chicomecóatl, vestidos con los pellejos de los cautivos que habían muerto el día antes; a éstos llamaban tototectin. Éstos se subían encima de un cu pequeño que se llamaba la mesa de Huitzilopochtli (y) desde allí arrojaban o sembraban maíz de todas maneras, blanco y amarillo, y colorado y prieto, sobre la gente que estaba abajo y también pepitas, y sobre ello se apuñaban las doncellas que servían a la diosa Chicomecóatl las cuales llamaban cihuatlamacazque; todas llevaban a cuestas (unas) siete mazorcas de maíz, rayadas con ulli derretidos y envueltas con papel blanco en una manta rica, iban aderezadas con sus plumas en las piernas y en los brazos, pegadas a manera de tilma, y afeitadas con magagita; iban cantando juntamente con los sátrapas de la diosa Chicomecóatl, las cuales regían el canto.*

Hecho esto, luego los sátrapas iban a recogerse a sus sacristías; luego descendía un sátrapa de lo alto del cu de Huitzilopochtli, y traía en las manos un gran altabaque de madera lleno de greda blanca y molida, como harina, y de pluma blanca, como algodón; ponialo abajo, en lugar que se llama Coaxalpan, que era un espacio que había entre las gradas del cu y el patio bajo, al cual espacio subían por cuatro o cinco gradas, o seis.

En poniendo su altabaque allí, estaban muchos soldados (aparejados) esperando, y arrancaba a huir, cual por cual llegaba primero a tomar lo que venía en el altabaque; y aquí parecían los que eran mejores corredores y más ligeros; arremetían con el altabaque y tomaban a puñados lo que en él estaba, greda y pluma; en tomando volvían

[34] Piles: variante hispanizada de *pilli* "príncipe".

corriendo hacia donde habían partido y aquel que tenía vestido el pellejo de la mujer muerta que era la imagen de la diosa Toci estaba presente cuando tomaban aquélla pluma y greda; en acabando de tomar arrancaba a correr tras ellos como persiguiéndolos y todos daban grita, y cuando hacía esta corrida el sobredicho como iba entre la gente huyendo todos le escupían y le arrojaban lo que tenían en las manos y el señor también daba una arremetida corriendo poco trecho.

Así se entraba en su casa corriendo y todos los demás hacían lo mismo, y así dejaban todos a aquel que era imagen de la diosa Toci, excepto algunos que le seguían con algunos sátrapas hasta llevarle al lugar donde había de desnudarse el pellejo, el cual lugar se llamaba Tocititlan.

Allí le colgaba en una garita que allí estaba; tendíanle muy bien para que estuviesen tendidos los brazos y la cabeza hacia la calle o camino.

Hecho esto se acababa la fiesta y ceremonias de Ochpaniztli.[35]

Consideraremos ahora esta celebración de la fiesta *Ochpaniztli* en una perspectiva teatral más que propiamente mítica, señalando su articulación funcional a este nivel.

Creación de una "atmósfera" por medio de la danza

Una vez consagrada una mujer como la diosa Toci, con todo el ritual que esto implica, se inicia un preludio dancístico (*nematlaxo* "se lanzan las manos") que busca crear un ambiente acorde con la vibración dramática que requiere el acto: durante siete días, al sólo ritmo del tambor, sin "meneos con los pies ni con el cuerpo" los participantes en este baile, inducen con las manos, en silencio, la *verticalidad* que será la nota dominante en el desarrollo ritual de la fiesta del corazón de la tierra, bajando y levantando las manos al compás del atabal.

Si bien el significado profundo de la danza es de hacer crecer lo que se arraiga a la tierra (Toci) y particularmente el maíz (*Cinteotl*) siete días de un esquema gestual realizado en un profundo silencio expresivo, crean una atmósfera que envuelve el cuerpo social (actores y participantes) estimulando así la sensibilidad perceptiva del acto ritual.

Entrar en la "piel" del personaje

A partir del momento de su consagración (cuarenta días antes de la fiesta) hasta el momento de su muerte a lo alto de la pirámide, la víctima escogida para el papel de la diosa no cesará de investir su per-

[35] Sahagún, pp. 131-136.

sonaje hasta confundirse con él, mediante la ayuda de alucinógenos.[36] Es la diosa Toci la que debe de morir en la piedra de sacrificios, por lo tanto la víctima, progresivamente, a través de escaramuzas y otras actitudes rituales, debe de llegar a una verdadera consustanciación con la diosa para que su piel, que un actor revestirá después, se impregne de divinidad.

La dramatización que corresponde a la primera parte del ritual, más que constituir un espectáculo, busca hacer coincidir a la víctima con su personaje; está enfocada funcionalmente hacia el actor.

La obra ritual

Con el sacrificio espectacular de Toci, se opera la ofrenda de sangre que debe fecundar la tierra y que da principio también al acto

Lámina 22. Chicomecóatl-Toci, diosa de los mantenimientos. *Códice Borbónico*. Lámina 30.

[36] El texto de Sahagún da a entender que la víctima ignoraba la suerte que le estaba reservada. Parece, sin embargo, muy improbable que una mujer de 40 a 45 años (Durán, I, p. 144) pueda ignorar semejantes paradigmas de su cultura. Este detalle resulta importante aquí puesto que si realmente ignoraba su destino, no pasa de ser una inocente ofrenda sacrificial. Si lo conoce, los últimos días de su existencia serán una extraña mezcla de realidad y de ficción con los estragos psicológicos que esto puede implicar.

representativo central en que Toci, la tierra, traerá al mundo a Cinteotl, la mazorca de maíz.

Revestido de la piel todavía caliente de la víctima en la que encarna el personaje, un actor acompañado de sus *cuextecas*, representa a partir de la pirámide, el descenso de Toci al corazón de la tierra donde va abuscar a Cinteotl. Las escaramuzas muestran el aspecto agonístico de esta odisea y el ritual de zacacalli busca realizar, con escobas de zacate ensangrentadas, la fecundación del corazón de la tierra.

Tanto Toci como Cinteotl, con la piel del muslo de la víctima en el rostro, son personajes encarnados por actores en un acto representativo donde abundan los paradigmas simbólicos: a los diferentes niveles de la pirámide donde se realizan las secuencias del ritual, corresponden distintas profundidades de la tierra.

En el *Tzompantli*, al pie de la pirámide donde se exponen los cráneos de los sacrificados, Toci, un pie puesto simbólicamente sobre el atabal, espera a Cinteotl. El *Tzompantli* del templo representa de hecho en el contexto de este ritual el corazón de la tierra.

El nacimiento del maíz

La *verticalidad* ritual se expresa dramáticamente en la modalidad sacrificial tal y como la describe Durán cuando la muerte viene de nuevo a articularse a la representación con la ofrenda humana, que la comunidad, integrada al acto ritual, realiza frente a Toci y a Cinteotl.

Una vez más, la piel ensangrentada de las víctimas es revestida por los sátrapas de la diosa Chicomecóatl, diosa del sustento, para encarnar las mazorcas de maíz que nacieron gracias a la sangre fecunda vertida y a la representación dramática realizada.

Son las *cihuatlamacazque*, doncellas al servicio de Chicomecóatl, las que recogen al final el maíz lanzado desde la mesa de Huitzilopochtli por los sátrapas-mazorcas, en una apoteosis consagrada por un canto al unísono.

VII. EL CANTO SAGRADO: *TEOCUICATL*

El tenor esotérico de los cantos sagrados o *Teocuicatl* inquietó a los religiosos españoles que prefirieron generalmente no recopilarlos. Sin embargo, Sahagún salvó del olvido a algunos de ellos que integró a su *Historia general*, no sin percatarse de su carácter dionisiaco y por lo tanto temible para la evangelización.

> *Quién hace mal aborrece la luz. Conforme a esto éste nuestro enemigo en esta tierra plantó un bosque o un arcabuco, lleno de muy espesas breñas . . . Este bosque o arcabuco breñoso son los cantares. . .*[37]

[37] Sahagún, p. 172.

Trataremos aquí de ver entre "breñas" las estructuras de los *teocuicatl* que permitan, sin revelar el misterio, echar una cierta luz sobre las tinieblas de su intimidad sagrada.

Consideraremos dos textos que manifiestan modalidades distintas del *teocuicatl*: una que "dramatiza" su elocución, otra más dancística que tiene al trance.

Tláloc icuic "el canto de Tláloc", que ilustra la primera, se dirige al bien conocido numen de la lluvia, una de las divinidades más importantes del panteón náhuatl:

TLÁLOC ICUIC

Ahvia! México eutlaneviloc	
amapanitlan nauhcampa	
ye moquetzquetl	Ao
ye quena ichocayan.	
Ahyia! An nehua	Aya
niyocoloc an noteuh	A
eztlamiyahuatl a ilhuizol	A
nic ya huica	Aya
teuitvalco	Aya
Ahvia! An notequiva Navalpilli	
ac intla nelli	A
motonacayouh tic ya chiuhqui	
tla ca achtoquetl	
zan mitz ya pinavia.	
Ahvia! Zan aca tell	A
nech ya pinavia	
ah nech ya ica vel matia	
an notata in nocuacuillo	
Ocelocoatl.	Aya
Avia! Tlallocan a Xivacalco	Aya
Quizqui ac ua motta	
Acatonal	Aya
Ahvia! Xi yah noviyan	
Ahvia! Xi ya moteca	Aya
Poyauhtlan	
ayauhchicavaztica	Aya
vicalo Tlallocan	
Ahvi! Nach Tozcuecuexi	
niyayalizqui	Aya
ichocayan	
Ahvia! Queyamican xi nech iva	Aya
temoquetl a itlatol	
an nic ya ilhuiquetl	
Tetzauhpilli	
niyayalizqui	

ichocayan.
Ahvia! Nauhxiuhtica Aya
in topan necaviloc
ayoc inematian
amo in tlapoalli Aya
Ximovayan ya Quetzalcalli A
nepanavia
iaxca in Teizcaltiquetl.
Ahvia! Vi yah novian
Ahvia! xi yah moteca Aya
a in Yoyauhtlan
ayauhchicavaztica Aya
vicalo Tlallocan[38] *Aya*

Lámina 23. Tláloc, dios de la lluvia. *Códice Borbónico*. Lámina 7.

"CANTO A TLÁLOC"

N-1 México paga su honra al dios
banderas de papel

[38] *Ibid.*, p. 174.

N-1 en las cuatro direcciones
se yerguen

Es tiempo de llorar
A Ahuia! Yo creé la espiga de sangre oh dioses
en el lugar de la fiesta,
la traigo al patio sagrado.

Ahuia! Ah mi guerrero, príncipe mágico
B del sustento
el brujo creador
y te apenan los hombres

Ahuia! Nadie en verdad me atiende
me avergüenzan en verdad
A-1 me dejan, me descuidan
mis padres, mis sacerdotes
Serpiente, jaguar

Ahuia! Del Tlalocan,
N-2 de la casa preciosa del agua
Sale se ve Acatonal

Ahuia! Ve a todas partes, sal
Refrán Ve a instalarte en Poyauhtlan
Con la sonaja de la neblina
El agua es traída de Tlalocan

C Hermano Tozcuecuexi
Yo iré al lugar del llanto
Ahuia! Al lugar desconocido, mándame

C Su palabra descendió
Yo le hablé a Tetzauhpilli
Yo iré a su lugar de llanto

Ahuia! Se quedó cuatro años en el cielo
sin que supieran nada de él
N-3 sin que se contara nada
en el lugar de los descarnados
En el nivel de la casa de Quetzal
Lo que hace crecer le pertenece

Ahuia! Ve a todas partes, sal
Refrán ve a instalar en Poyauhtlan
con la sonaja de la neblina
El agua es traída de Tlalocan

1. Estructura dramática del cuicatl

Una distaxia narrativa muestra claramente que este texto no constituye una totalidad a nivel exclusivamente lingüístico sin que se integre por medio de distintas réplicas a una instancia dramatizada de elocución.

De hecho se distinguen varios personajes en este cuicatl:

- *Tláloc* el numen de la lluvia
- *Oyahuatl*, la espiga de maíz (o flor de la caña que maíz según Molina).
- el (o los) sacerdote serpiente/jaguar.
- *Acatonal* que simboliza el cielo (así como Cipactonal representa la tierra, Garibay, p. 125).
- *Tozcuecuex* el mítico rey tolteca que sacrificó su hija Quetzalxoch a los dioses de la lluvia (*Leyenda de los soles*).
- *Tetzauhpilli*, probablemente un sacerdote adivino.

El registro lingüístico revela una estructura dialógica reforzada por los "Ahuia" en cada réplica, además de uno o varios "narradores" exteriores a la acción y que describen ciertas partes del canto:

N1 presenta el ritual: México... yerguen

N2 refuerza a manera de coro griego una situación dramática que debe ser percibida visualmente por los espectadores:

"del Tlalocan... Acatonal"

N3 Narra una parte no escenificada (o muy parcialmente) que se desarrolla en un lugar desconocido

"Se quedó... pertenece".

A. *Tláloc* interviene declarando:

yo creé... sagrado.

B. Un actor (sacerdote?) evoca el dios *príncipe mágico y guerrero* en sus atributos y genera la acción dramática con una réplica que apela una respuesta:

...te avergüenzan los hombres.

A. La respuesta activa ante esta dialéctica dialógica busca estimular las ofrendas y los sacrificios de los hombres hacia el dios:

Nadie en verdad...serpiente-jaguar

El narrador (N2) describe la salida (actuando o no) de acatonal (c) del tlalocan.

Refrán. Otro actor (o todos juntos) pronuncian entonces el refrán-fórmula mágica que busca provocar la lluvia:

Ve... Tlalocan

C. Acatonal responde:

hermano... mándame

Tenemos aquí probablemente una escena gestual en la que *Acatonal* consulta al dios-adivino (*Tetzauhpilli*).

Un momento después *declara:*

Su palabra... llanto.

El narrador N-3 relata aquí una parte explicativa no escenificada de tipo mítico:

Se quedó... pertenece

Refrán. El conjunto de actores repite probablemente de una manera muy expresiva la fórmula mágica inductora de lluvia.

2. La presencia de los elementos evocados en el espesor del texto

El Teocuicatl a diferencia de otros cantos nahuas tiene un alto grado de funcionalidad performativa y colinda con la encantación mágica. Busca aprisionar en su expresión, ya sea dancística, musical o verbal, la realidad misma de lo que evoca. No encontramos aquí esta distanciación trascendental entre la realidad y las palabras que lo describen. El lenguaje busca aquí ser lo que expresa verbalmente.

Este texto dialógico, parte verbal de un canto a *Tláloc* puede parecer poco convincente a primera vista; sin embargo, contiene en la profundidad de su expresión la presencia semántica de lo que evoca.

Un breve análisis estructural de las isotopías (elemento conceptual común en un texto a nivel sémico) revela, de hecho, la presencia de tres elementos principales en este texto.

1) Isotopía *cielo* : –Espacio exterior implícito en los puntos cardinales.
–La raíz *ilhui* que recuerda fonéticamente *ilhuicatl "el cielo"*.

–*Poyautlan* lugar imaginario situado en el cielo.
–*Tlalocan idem.*
–La neblina
–Lugar del llanto: uno de los trece niveles del cielo donde se elabora la lluvia.
–La casa de Quetzal. Noveno nivel de los 13 cielos.
–*Topan* "encima de nosotros" que implica el cielo.

2) Isotopía "líquido" –llorar
–sangre
–agua
–La palabra *chicahuaztli* "sonajas" que implica el ruido líquido del instrumento.
–El llanto
–Lugar del llanto.

3) Isotopía "movimiento" –Ritual de los puntos cardinales
–sale *Acatonal*
–"ve" a todas partes
–agua "traída"
–"iré"
–"mándame!"
–"descendió"
–"crecer"

Los dos polos isotópicos "cielo" "líquido" (agua) determinan el tenor del canto a *Tláloc* que busca propiciar la lluvia. La isotopía "movimiento" es natural en un ritual escenificado, pero representa también la aportación humana activa que son las ofrendas, los sacrificios y los ritos.

El sentido de este *cuicatl* no se encuentra elaborado sintagmáticamente sobre un eje narrativo lineal (aunque dialógico) sino más bien paradigmáticamente, buscando la omnipresencia mágica de los elementos evocados en la dimensión del verbo. La presencia del cielo y del agua a través de los semas esparcidos en el texto provoca por analogía mágica la lluvia.

En el plano estilístico, la necesidad funcional de "evocar" los elementos a través de las palabras para lograr un efecto de simpatía mágica, limita considerablemente la libertad creadora al nivel poético. *Ichocayan* "su lugar de llanto" por ejemplo, no es una metáfora banal para el lugar donde se elabora la lluvia; es una analogía mágica funcional que busca establecer nexos fecundos entre las lágrimas y la lluvia.

Nos limitaremos aquí en considerar el aspecto verbal recopilado por los españoles. Es de suponer que el ruido líquido propiciatorio de las sonajas (*chicahuaztli*), verdadera encantación sonora, era incesante, y que la expresión coreográfica de la danza espacializaba el deseo humano de lluvia.

Teocuicatl con tendencia dionisiaca

Lámina 24. Chicomecóatl, diosa de los mantenimientos. Museo Nacional de Antropología.

En un canto sagrado en donde la dimensión abismal de la intimidad predomina, el registro verbal empobrece inevitablemente para ceder el paso al trance:

CHICOMECÓATL ICUIC

Chicomolotzin xa ya meva
xi mizotia a ca Tonan
ti tech icnocavazqui
ti ya via mochan Tlalocan *Ovia*

Chicomolotzin xa ya meva
xi mizotia a ca Tonan
ti tech icnocavazqui
ti ya via mochan Tlalocan. *Ovia*

Chicomolotzin levántate, despierta!
Ah nuestra madre, tú nos abandonas
te vas a tu casa del *Tlalocan* *Ohuia.*
etc..

Parece que esta estrofa se repetía de una manera obsesiva durante horas, con variantes expresivas de carácter fonético, buscando esencialmente a través de una sustantivación sensorial, los nexos psicofisiológicos propios al descenso en la ebriedad dionisiaca.

En el canto a Tláloc, los actores tenían un comportamiento que rozaba lo incoherente, mas no rebasaba los límites de lo dramático: los gritos alternaban con los recitativos, las invocaciones, los diálogos, las onomatopeyas, pero el trance tenía un carácter ofertorio marcado por una cierta trascendencia, una cierta conciencia por parte de los actores; era, en una palabra, apolíneo. En cambio la repetición obsesiva de algunas palabras como las del canto a *Chicomecóatl* induce un trance cataléptico que libra al actor del peso de su conciencia para entregarla a una ebriedad física incontrolada.

A las sensaciones auditivas como el ritmo de los tambores, los gritos, los ruidos, se añaden las sensaciones visuales que implican el estar en un lugar sagrado así como las sensaciones olfativas del copal, gustativas del pulque (*octli*) y eventualmente de los hongos alucinógenos.

El esquema rítmico que presidía la enunciación de este canto tenía probablemente un carácter sincopado a contratiempo (como la mayoría de los ritmos de trances) que propiciaba un estado paroxístico y cuyo *tempo* se aceleraba progresivamente.

VIII. EL CANTO DE GUERRA: *YAOCUICATL*

Lámina 25. Motecuhzoma manda sus guerreros al combate. *Códice Durán II.* Lámina 44.

Muchos cantos recopilados por los españoles y clasificados como "cantos de guerra" son de hecho cantos líricos sobre el tema de la guerra, mas no cantos de guerra en el sentido funcional de la palabra.

Como lo vimos, el canto de guerra tenía dentro de la *epistemè* náhuatl, una funcionalidad de alta importancia puesto que la *agônia*[39], era uno de los motores del desempeño existencial del mundo.

Los lazos íntimos que unen la guerra al principio existencial de la agônia, la vinculan directamente con lo divino. La guerra es sagrada y más aún la guerra florida, *xochiyaoyotl,* mediante un combate que tiene algo de ritual y tiene como fin hacer prisioneros para el sacrificio.

Sin extendernos aquí sobre las modalidades bélicas de los pueblos nahuas debemos subrayar sin embargo que la guerra tenía dos aspectos esenciales:

1. *Teuatl, Tlachinolli,* guerra de conquista o expediciones punitivas, comunes a todos los pueblos del mundo, con un carácter socio-existencial.

2. *Xochiyaoyotl,* o guerra florida que traspone en el ámbito humano el principio cósmico de agônia, de combate y tiene un carácter eminentemente religioso.

[39] Agônia: "combate" en griego.

Es muy probable que los cantos de guerra se elevaban en sendas circunstancias, pero el sentido global del combate era percibido de manera distinta y el aparato ceremonial que le correspondía debía variar sensiblemente.

De hecho, la guerra florida es un aspecto cultural de suma importancia en la *epistemè* náhuatl y representa una articulación vital de los grupos humanos nahuas a tal grado que *Tlacaelel*, escasos días después de la catastrófica expedición de *Axayacatl* contra los tarascos que costó la vida a miles de mexicas, no dudó en establecer un encuentro bélico con el pueblo de Tliliuhquitepec a fin de proveer las solemnidades correspondientes a la "inauguración" de la piedra del sol, con víctimas sacrificatorias:

> *Acabada la ceremonía y el llanto de la ciudad y echado ya el lloro fuera de ella, envió Tlacaelel a decir al rey que no hubiese descuido en lo que convenía a la estrena de la piedra y semejanza del sol, que aunque había sucedido mal, que no por eso se le había de dejar de hacer la fiesta y solemnidad que convenía; que diese oreden de ir a otra entrada para traer hombres para sacrificar otra gente, si no era habida en guerra.*[40]

La guerra florida tampoco resulta muy exitosa para Axayacatl ya que si bien el agresor consigue los prisioneros deseados, pierde muchos hombres en manos de los de Tliliuhquitepec que tienen así su dotación de víctimas para sacrificios. Ambas partes se conforman con el resultado y los señores de Tliliuhquitepec dirigiéndose al tlahtoani mexica le dicen:

> *Señor poderoso, ya hemos jugado y recreándonos un poco en esta escaramuza, y si vosotros vais llorosos, nosotros lo quedamos más. Empero, consolémonos que no ha sido sino por vía de hecho de hombres; cesen por ahora vuestras espadas y andad, íos norabuena. El rey lo vió con mucho amor y le dijo que le placía hasta otra vez que los dioses tuviesen necesidad de ellos.*[41]

Como consuelo para esta nueva hemorragia del potencial humano mexica, Tlacaelel subraya el carácter sagrado de estas expediciones y la satisfacción del astro rey:

> *Callad, hijos que el sol es que ha querido comer de ambas partes.*[42]

El canto de guerra es un himno sagrado con variantes de estimulación psico-motoras de carácter paroxístico que busca estimular a los guerreros antes de la batalla.

[40] Durán, II p. 290.
[41] *Ibid.*, p. 291.
[42] *Idem.*

Su casi total ausencia en el material recopilado por los religiosos españoles se explica por la nuevas circunstancias socio-culturales que habían erradicado la guerra nulificando así toda la actividad cultural con ella vinculada. Además, es muy probable que cualquier intento de elevar un canto, canto sospechoso de tener un carácter bélico aun fuera de las circunstancias correspondientes, hubiese sido fustigado por las autoridades españolas.

Creemos haber encontrado, sin embargo, en los himnos sagrados recopilados por Sahagún, un texto que corresponde a la noción que tenemos de un canto de guerra: *El huitznahuac yaotl icuic:*

Vitznaoac yautl icuic
Ahvia! Tlacochcalco notequiva
ivi in nocaquian
tlacatl ya nech ya pinavia Aya
ca nomati ni tetzavitli Aya
Ahvia! Aya. Ca nomati niya yauhtlan
Oc italoc
Tlacochcalco notequiva
in vetzca tlatoa Aya nopilchan.
Ihyaquetl tocuil excatl
cuaviquemitl nepapanoc
huitzelan
Huiya! Oholopan telipuchtlan
iviyoc in nomalli
ye nimavia ye nimavia
iviyoc in nomalli
Huiya! In Tzicotlan telipuchtlan
iviyoc in nomalli
ye nimavia ye nimavia
iviyoc in nomalli,
Vitznavac teuaqui
machiyotlan tetemoya
Ahvia! O ya tonac huia, o ya tonac Aya
machiyotlan tetemoya
Tocuilitlan teuaqui
machiyotlan tetemoya
Ahvia! O ya tonac huia, o ya tonac Aya
machiyotlan tetemoya.[43]

1a. parte:

Ahuia! En la casa de las flechas
mis guerreros
llega el momento de escucharme
los hombres me avergüenzan Aya

[43] Sahagún, p. 173.

yo soy el Tetzahuitl Aya
Ahuic! Aya yo sé que voy a la guerra
ya se dijo
En la casa de las flechas
mis guerreros
Se burla Aya de mi linaje.
Se reúnen las capas de plumas de águila,
los dardos

2a. parte

Huiya joven de Oholpan
mi prisionero, está emplumado.
ahora tengo miedo (*nimahuia*).

Mi prisionero de plumas, está emplumado
Huiya! joven de Huitznahuac
Mi prisionero, está emplumado.
tengo miedo (*Ya Nimahuia*)
Mi prisionero está emplumado

Huiya! joven de Itzcoatlan
Mi prisionero está emplumado
tengo miedo (*ya Nimahuia*)
Mi prisionero está emplumado

3a. parte

Guerreros de Huitznahuac los signos aparecen
es el momento de bajar Ahuia!
Es el día ya Ahuia! El día llegó.
Los signos ya están
Es el momento de bajar.

Guerreros de Tocuillan
los signos aparecen Ahuia!
Es el momento de bajar
Es el día Ahuia!, el día llegó Huía!
Los signos ya aparecen
Es el momento de bajar (a combatir).

El canto de guerra, como todos los "cantos del cuerpo", proviene, como lo hemos dicho, de los rituales miméticos. Por lo consiguiente presenta una estructura dramática en la que las palabras se integran como parte de un todo.

El texto aquí dado se puede subdividir en tres partes esenciales: una parte estructurada dramáticamente en la que se define la situa-

ción. Un esquema repetitivo de carácter mágico y otro esquema iterativo que llama al enemigo al combate.

1. El drama liminar

Los dos cuadros de este microdrama están articulados sobre una frase que no deja lugar a duda, a nivel paradigmático, sobre su sentido exhortativo:

"En la casa de las flechas
Mis guerreros. . ."

Los guerreros que integran la instancia coreográfica-dramática de este texto se dirigen al arsenal (*Tlacochalco*) donde reciben su dotación de armas.

Un actor representando al dios o sacerdote adivino pretende después expresar el sentimiento del dios.

"Los hombres me avergüenzan"

Esta frase genera en los guerreros que reciben este mensaje un sentimiento de culpabilidad que será también un motivo de acción bélica: redimirse a los ojos del dios por medio del combate. Además, la situación se presenta como un hecho ineludible a través de la redundancia:

Yo sé. . . yo el Tetzahuitl. . sé que voy a la guerra, ya se dijo.

El segundo cuadro reproduce en paralelismo con el primero, el sentimiento correspondiente a la vergüenza resentida por el dios de los mexica y consecuentemente por ellos mismos: la burla que de ellos expresa el enemigo (aquí los de Tocuillan).

Los polos de la tensión bélica están así establecidos: la vergüenza de una contra la burla del otro.

Los guerreros están listos para la guerra: "Se reúnen las capas de águila, los dardos."

Esta primera parte finge dramáticamente la vergüenza del dios tribal y la burla de los enemigos, para establecer una trama inmediata y crear un espacio/tiempo en el que se va a realizar el ritual sagrado de la guerra.

2. Ritual mimético mágico

Esta segunda parte representa el meollo funcional del canto de guerra, puesto que aquí se situa el ritual mágico que busca anticipar

Lámina 26. El teocalli de la guerra sagrada. Museo Nacional de Antropología.

teatralmente la derrota del enemigo. Para ello los "actores" fingen los preparativos para el sacrificio del prisionero. El fingir que ya está emplumado su prisionero implica haber logrado la victoria.[44] La hipótesis de que un guerrero representa dramáticamente al enemigo se colige de la expresión *nimahui* "tengo miedo", pues es muy improbable que un combatiente manifieste su miedo antes de salir al encuentro. En este *yaocuicatl* un guerrero representa ritualmente al enemigo y capta así la energía mágica para debilitarlo, por analogía mimética anticipatoria.

La repetición casi obsesiva de las expresiones "Mi prisionero está emplumado" revela también el carácter de trance que adquiere la palabra mágica en acción.

Es probable que distintos guerreros evoquen enemigos de diferentes pueblos.

[44] Nimahuia: Significa de hecho "masturbarse", lo que nos parece fuera de contexto aquí. No se descarta tampoco una travesura por parte del recopilador indígena al juntar una onomatopeya (ya) al verbo (mahui) para crear esta ambigüedad.

La acción mimética es doble:

–Debilita mágicamente al enemigo haciéndole decir que tiene miedo, por medio del guerrero que lo representa.
–Anticipa mágicamente la victoria, reproduciendo una escena de preparación al sacrificio de un prisionero identificado con precisión (*Oholpan, Huitznahuac, Itzcoatlan*).
Todos los pueblos enemigos se veían representados así en este ritual antes de la batalla, y triturados con las mandíbulas mágicas:

Mi prisionero está emplumado
Nimahuia (tengo miedo)
mi prisionero está emplumado.

3. El llamado al combate

La tercera parte se compone de dos estrofas en paralelo (que podrían multiplicarse según el número de antagonistas) que incitan al enemigo al combate y así mismo estimulan a los guerreros:

Los signos aparecen
. . .es el momento
. . .llegó el día. . .
. . .es el momento de bajar.

Conviene recalcar también los lazos que vinculan esta guerra con el cosmos; es decir, con los dioses integrando la guerra florida a la agonía cósmica.

IX. EL CANTO LÍRICO: *XOCHICUICATL*

In Xochitl, in Cuicatl "Flor y Canto", es el binomio lexical utilizado por los antiguos pueblos del Anáhuac para definir un concepto muy particular de la expresión poética, la que brota desde las profundidades del ser y se "enreda" (*ilacatzoa*), como dirían los nahuas, a la palabra para constituir lo que llamamos el canto lírico, cuyo origen mítico se sitúa, según las fuentes, en las regiones celestes del universo.
Las clasificaciones tradicionales basadas sobre las categorías establecidas por los religiosos españoles distinguían los *xochicuicatl* "cantos floridos" de otros "géneros" como los *icnocuicatl* "cantos de tristeza", *yaocuicatl* "cantos de guerra", *melahuac cuicatl* "cantos verdaderos", etc., en un laberinto de categorías verdaderamente digno de Borges. En nuestra nueva perspectiva ontológica de la producción oral de los aztecas, el *xochicuicatl* es el epónimo de un género y

cubre la mayoría de estos cantos llamados tristes, de guerra, verdaderos, etc., que no son más que cantos líricos sobre el tema de la angustia existencial, de la guerra, de los dioses, pero que no corresponden a la estructura funcional propia de los *tlaocolcuicatl* y *yaocuicatl* considerados en este estudio.

1. Ubicación de la expresión lírica en el contexto prehispánico

Para apreciar a su justo valor la producción lírica náhuatl, es preciso ubicarse dentro de un contexto expresivo oral más extenso, donde se definen los contornos propios de un género, según las características de su desempeño funcional.

El *xochicuicatl*, canto florido de los antiguos mexicanos, surge de una producción oral muy diversificada y altamente funcional, que alivia la expresión lírica de un buen número de *pulsiones* recuperadas y expresadas en instancias catárticas (o más sencillamente culturales) repartidas en los distintos sectores sociales o rituales del abanico expresivo náhuatl.

En una sociedad que todavía siente su *cuerpo* en términos ontológicos como parte de la materia y que posee rituales dionisiacos de reunión con la madre tierra, la dimensión fisiológica del canto lírico se verá considerablemente mermada por la vitalidad de rituales que la canalizan en otras instancias y no dejan filtrar los sentimientos correspondientes en la relativa abstracción expresiva verbal que constituye un canto lírico náhuatl.

De hecho, el aparato religioso en sus instancias dramáticas de expresión, el ritual mágico que funcionaliza la encantación, los cantos sagrados que llaman o evocan la divinidad, los cantos de guerra estimulantes del combate, los cantos traviesos donde desborda espacial y verbalmente la sexualidad del hombre, el canto de lamentación donde el grito se hace poesía, el mito que emerge todavía en el hombre *en los márgenes* de la conciencia, toda esta expresión plural de la oralidad náhuatl drena los sentimientos en sus distintas estructuras formales, y despoja en cierta manera al lirismo, de muchos de los atributos que le confiere la actual cultura occidental.

El *xochicuicatl* en este contexto, como sentido "sensible" según la expresión de Heidegger, abre un *espacio de juego* (*spielraum*) entre el cielo y la tierra en el que el hombre se interroga sobre la dimensión fundamental de su existencia.

2. El *xochicuicatl*: un refugio primaveral en la mentira del mundo

Hemos definido el canto lírico en sus fundamentos antropológicos como una prolongación verbal modulada del grito metafísico original. Pero el *xochicuicatl* es percibido culturalmente de manera distinta por los pueblos nahuas que sitúan el origen de este movimiento del alma fuera de su entidad individual, en un lugar mítico que se encuentra dentro del cielo.

> *Ay ilhuicac itic ompa ya ye huitz in yecti yan xochitl yectli yan cuicatl*[45]
>
> Del interior del cielo las bellas flores, los bellos cantos.

Este lugar ya sea el legendario *Tamoanchan* o *Huehuetitlan* "lugar de los tambores", expresa un más allá celestial, de donde cae sobre los hombres, a los que los envuelve.

La división cultural marcada específicamente en el ámbito religioso, entre *tlalli* "la tierra" y *ilhuicatl* "el cielo" con todos los derivados que implica (noche y día; oscuridad, luz; sustancia, tiempo; etc.), se neutraliza también en los aspectos eidéticos de la expresión oral, que de alguna manera se asemejan a los planteamientos filosóficos de Platón.

A la dimensión fisiológica de la tierra (*tlalli*) como entidad profunda, corresponde el concepto platónico de *eikasia* "lo sensible" en el que los nahuas buscan fundirse mediante el canto dionisiaco. Al nivel existencial de *Tlalticpac* "en la tierra" como superficie, donde el hombre anda (*nènemi*), vive (*nemi*) corresponden las ideas griegas de *pistis* "opinión" y *dianoia* "discursividad" expresión por excelencia de la palabra social o *huehuetlàtolli*. Por fin, el ámbito celestial náhuatl parece contener el principio generador de las ideas que Platón concibe como *noesis* y que muestra el "tenor meta-físico" de las ideas y la fragancia eidética que despiden (en lo que concierne a los nahuas) las flores poéticas de los *xochicuicatl*.

Así como Platón veía en la poesía mítica el único vehículo apto para transmitir las ideas concernientes al origen y el fin último de la vida, los hombres de Anáhuac materializaron el mundo de las eternas en imágenes sensibles donde se fundían el arte y la filosofía.

Xochitl tic ya mana, in nepapan
xochitli. . .
zan moch ompa ye huitze
onmeyocan ilhuicatli itec
o ica tonteyahuiltiya

[45] *Cantares Mexicanos*, folio 10 r.

ti tepiltzin o ti Nezahualcoyotzin
ah noyol quimati
momaco on maniya
timocozcatiya
xopan in xochitli.[46]

"Flores ofreces, variadas flores... De allá
vienen todas, de dentro del cielo. Con ellas
deleitas a los hombres o tú, príncipe Nezahualcoyotl
Ah mi corazón lo sabe
se dan y permanecen (con ellas) te haces un collar,
flores en primavera."

Para el individuo prehispánico desgarrado culturalmente entre la dimensión fisiológica de la tierra y la apertura existencial del cielo, el *xochicuicatl* es luz, verdad filosófica arraigada al mundo sensible, belleza que es "el esplendor de lo verdadero", epifanía.

Las nahuas van aún más allá que Platón puesto que lo bello también miente, es perecedero:

Tel ca chalchihuitl no xamani no teocuicatl
in tlapani o quetzalli poztequi...[47]

Aunque sea de jade se quiebra
aunque sea de oro se rompe
aunque sea plumaje de quetzal se desgarra...

"No hay nada verdadero en la tierra" repiten incansablemente los *xochicuicatl*, sólo en este espacio/tiempo ideal que crea la poesía puede existir la verdad.

onentácico, tonquizaco in tlalticpac...
(An tlen notleyo yez in quenmanian?
(An tlen nitauhca yez in tlaltipac?[48]

En vano hemos llegado, hemos aparecido en la tierra...
Nada quedará de mi fama en el tiempo?
Nada de mi nombre permanecerá en la tierra?
Al menos flores, al menos cantos!

Las flores también se marchitan pero vuelven a florecer y constituyen, con los cantos, lo único verdadero en la tierra, verdad que se localiza en el mundo de las ideas:

[46] *Romances de los Señores de la Nueva España*, fols. 38r, p. 390.
[47] *Cantares Mexicanos.*, fol. 17 r.
[48] *Ibid.*, fol. 10 r.

Amoxtli in cueponi
Ye no huehueuh
Cuicatl notlàtol
xochitl in notlayocol. . .[49]

Libro que florece (es)
mi tambor
canto mi palabra
flor de mi pensamiento

Mientras el *huehuetlàtolli*, que acarrea también ideas, no representa más que un colchón verbal retórico (aunque de gran belleza) entre los individuos, o entre los individuos y los dioses, manifestando la delicadeza de una comunicación interpersonal así como reglas éticas de comportamiento en la tierra, el *xochicuicatl* tiene la verticalidad metafísica de un pensamiento divino que cae desde un lugar mítico situado en el cielo y se deposita con su envoltura preciosa en el corazón del individuo que lo alimenta con la savia de su ser.

3. En la casa de la primavera

Este mundo de las ideas floridas se encuentra localizado en un lugar impreciso del cielo, y que en la poesía tiene varios nombres *Zacuan calïtic* "la casa del Zacuan"[50], *xochin calïtic* "casa de las flores", *xopan calaïtic* "casa de la primavera", *amoxcalïtic* "casa de musgos acuáticos", *papalocalïtic* "casa de mariposas", y se encuentra frecuentemente asociado con la casa del dios:

In ono noya in ye ichan ye niiyoyontzin
on cuicatillano ye ipalnemohuani[51]

Yo también me fui a su casa, al lugar del canto
a la casa del dador de la vida.

Esta casa del canto situada en el cielo es en efecto el monumento *metafórico* que edificó el hombre sobre la tierra, refugio cósmico hecho de ritmos, de ricas sonoridades, de colores, de movimiento y en lo que reza con el *xochicuicatl*, de imágenes en el lenguaje mediante la metáfora.

El sistema expresivo de la oralidad náhuatl se articula esencialmente sobre la metáfora que, al representar una situación por medio

[49] *Ibid.*, fol. 19 v.
[50] Ave de plumas amarilla.
[51] *Cantares Mexicanos*, fol. 3 v.

Lámina 27. Xochipilli, príncipe de las flores. Numen asociado con la poesía. Museo Nacional de Antropología.

de otra, introduce en el meollo de la situación simbolizada los sentimientos propios de aquella que la simboliza.

En este contexto metafórico, la existencia dura lo que un canto y el hombre es una flor que llega en primavera para marchitarse después.

Zan yuhqui xochitl in zan tocuetlahui
ya in tlaltipac.[52]

[52] *Romances de los Señores de la Nueva España*, fol. 35.

"Como una flor hemos de marchitarnos sobre la tierra."

La verdad celeste, hecha de belleza, ilumina a través del canto la vida de los hombres. Al llegar a la tierra desde el mundo puro de las ideas, los cantos aportan un bálsamo al dolor del hombre:

Compoloan tellel
compoloan totlayocol[53]

"Destruyen nuestro pesar
destruyen nuestra tristeza."

4. El pensamiento poético

"La resonancia física de la voz poética manifiesta el acuerdo, la tonalidad (*Stimmung*) de la relación que une tierra y mundo. Esta relación es también un lugar de habitación y se encuentra olvidada en el lenguaje común."[54] Esta afirmación de Heidegger tiende a reforzar nuestra hipótesis en el sentido de que el *Xochicuicatl* une, de un cierto modo, el mundo de los dioses y la dimensión terrenal de los hombres, con la diferencia de que la plena recuperación fisiológica del hombre se efectúa, entre los nahuas, a través de los cantos dionisíacos, dejando por lo tanto a la conciencia poética de los *Xochicuicatl* una dimensión celestial más que telúrica.

Los *Cantos Floridos* son esta relación, y al mismo tiempo el lugar (la casa) donde se vive esta relación. El repliegue sobre sí mismo del lenguaje poético da al suelo de esta *casa de la primavera* un espesor fundamental, en el sentido etimológico de la palabra, donde la vaguedad de los significantes permite la libertad de producción de un sentido, hace del texto poético un lugar de posibilidades.

Es a través de las tensiones antagónicas generadas por los símbolos poéticos que se realiza la teofanía.

Xochitl yahualihui Aya
amoxcalitic in papalocalitic in.
In tlalla icuilihui Aya
Moyahua mocuic moyahua motlatol.
Zan cacahuantoc in totatzin
in teotl ipalnemoani (O. icelteotl)
Nepapan in moquechol papalatl,
papalocalitec in tiya on tlatoa:
ya tatatillili aye yehua huiya alili

Ohuaya Ohuaya[55]

[53] *Cantares Mexicanos*, fol. 101.
[54] Heidegger, in, *Magazine litteraire* núm. 235, p. 401.
[55] *Cantares Mexicanos*, fol. 34 r.

"Las flores dan vueltas
en casa del musgo acuático
en casa de las mariposas
la tierra se tiñe.
Se desparrama tu canto,
se desparrama la palabra
Resuena nuestro padre, el Dador de la vida
diversas son tus mariposas de quechol
En la casa de las mariposas estas
hablan
Ya tatillili . . .etc."

Lo verdadero no se realiza aquí como en el pensamiento ordinario, mediante la adecuación del intelecto a los determinismos de las cosas ni surge del encadenamiento de ideas sino de su capacidad recíproca de iluminación. La verdad poética es lo que el ritmo logra captar en su fibra sonora.

El acceso a la "casa de las flores" se facilita frecuentemente por la ingestión de "embriagantes" ya sean alcohólicos como el pulque o psicotrópicos como los hongos alucinógenos.

Cacahuaxochitla
quihuintía noyollo yehuaya
quihuintía noyollo yehuaya.[56]

"El cacao floreciente
embriaga mi corazón
embriaga mi corazón".

A la hueca envoltura de la palabra consciente que sirve para la comunicación en el ámbito existencial, el canto florido sustituye la plenitud del texto sagrado que brota del inconsciente, collar *hierofánico* de preciosos simbolismos floridos.

5. La lengua como estera de flores

La hipóstasis que constituye la elocución de un *cuicatl*, con su atavío de música, de danza y de ritmos oscila ligeramente en el *Xochicuicatl* hacia el polo verbal de su expresión total. Los documentos lo muestran claramente: el canto florido en sus distintas variantes temáticas, es siempre un texto aprehensible a nivel lingüístico, razón por la cual los recopiladores españoles hicieron gran cosecha de ellos. En efecto, el sentido parece tejerse lógicamente a lo largo del eje sintagmático sin que las embestidas rítmicas, las elipsis debidas a la expre-

[56] *Romances de los Señores de la Nueva España*, fol. 9 r.

sión gestual, o las relaciones paradigmáticas *in abstentia*, desgarren en demasía el tejido textual.

Mientras la conciencia lírica del *tlaocolcuicatl* tiende a ahogarse en el llanto y descender por medio de la voz umbilical en las profundidades matriciales de la tierra, el *xochicuicatl* busca en la claridad celestial de la palabra florida una respuesta a sus desgarradoras disyuntivas. El aspecto sensible de la lengua poética llega raras veces a oscurecer el sentido que entraña; más aún, collar de expresiones floridas cuyo sentido es gozo, revela lo invisible, el enigma de la *presencia* en el misterio de la materia:

Tla oc toncuicacan,
tla oc toncuicatocan,
in xochitonalo calitec,
-antocnihuan!
¿Catlique?
In nicquicnamiqui,
¿canin quintemohua?
quen on huehuetitlan...[57]

Lámina 28. *Xochicuicatl*, el canto lírico de los aztecas. *Códice Florentino*. Libro 4.

[57] *Cantares Mexicanos*, fol. 1 r.

"Cantemos
sigamos los cantos
En casa de la luz florida
o amigos
¿Cuáles son?
voy a su encuentro
donde los busco?
allá en el lugar de los atabales..."

6. Unos cantos floridos

La cantidad de *xochicuicatl* recopilados por los religiosos españoles y contenidos esencialmente en los manuscritos conocidos como *Cantares Mexicanos* y *Romances de los Señores de la Nueva España* es impresionante si la comparamos con la escasa documentación concerniente a otros tipos de cantares ya aquí definidos.

Esta predilección de los españoles por los cantos floridos se explica, como lo dijimos, por la fácil comprensión que permitía su expresión dentro del cuadro conceptual pre-establecido del recopilador.

Aducimos aquí algunas variantes dentro de una innumerable pluralidad temática erráticamente clasificadas en las fuentes como *géneros*: *icnocuicatl* "canto triste", *yaocuicatl* "canto de guerra" etc., pero que constituyen, en nuestra opinión, variantes temáticas de un género único llamado *xochicuicatl*.

Una particularidad importante de este género, como lo hemos señalado antes, es que el lirismo que transmite se centra esencialmente sobre el individuo, mientras que otros cantares son creaciones colectivas o funcionalmente anónimas, Aunque es lo sagrado que habla a través del poeta, aun en la expresión lírica, resultará interesante esbozar los contornos individuales del "forjador de cantos" cuando lo permitan las fuentes disponibles.

Tema: la angustia

Canto de Cacamatzin

In antocnihuane,
tla oc xoconcaquican:
ma ac azo ayac in tecunenemi.
Cualanyotl, cocolotl,
ma zo ilcahui,
ma zo pupulihui,
yeccan tlalticpac.

No zan noma nehuatl,
nech on itohua in yalhua

tlachco on catca,
canitohua, conilhuiya:
¿Ach quen tlatlaca?
¿Ach quen tlatlamati?
Ac zan ninomati.
Mochi conitohua,
a manel in tlatohua tlalticpac.

Ayahuiztli moteca,
ma quiquiztla in ihcahuaca,
nopan pani tlalticpac.
Tztezelihui, mimilihui, yahualihui xochitli,
ahuiyaztihuitz in tlalticpac.
O ach, yuhqui nel ye ica,
totazin ai,
ach in yuhqui xoxopan in quetzalli,
ya xochitica on tlacuilohua,
tlalticpac ye nican ipalnemohuani.
Chalchiuh teponaztli mimilintocan
on chalchiutlacapitzohuayan,
in itlazo teotl, a in ilhuicahua,
ihui quecholicozcatl
huihuitolihui in tlalticpac.

Cuicachimal ayahui,
tlacoch quiyahui tlalticpac,
in nepapan xochitli on yahuala ica,
ya tetecuica in ilhuicatl.
Tecocuitla chimaltica
ye on netotilo.

Zan niquitohua,
zan ni Cacamatzin,
zan niquilnamiqui
in tlatohuani Nezahualpilli.
¿Cuix on motta,
cuix on monotza
in Nezahualcoyotl
huehuetitlan?
Ni quim ilnamiqui.

¿Ac nel ah yaz?
¿In chalchihuitl, teocuitlatl,
mach ah ca on yaz?
¿Cuix nixiuhchimalli,
oc ceppa nozaloloz?
¿In niquizaz?
¿In ayatica niquimilolo?

Tlalticpac, huehuetitlan
¡niquim ilnamiqui![58]

"Amigos nuestros,
escuchen:
que nadie viva con presunción de realeza.
la ira, el odio
sean olvidados,
desaparezcan
en buena hora sobre la tierra.

También en mí
me decían ayer
los que estaban en el juego de pelota,
decían, murmuraban:
¿Cómo hombre?
¿Cómo bufón?
yo reflexiono
¿Quién? todos dicen esto
pero nadie dice la verdad en la tierra.

Se extiende la niebla,
resuenan los caracoles,
por encima de mí y de la tierra
se esparcen las flores, se entrelazan, hacen giros
vienen a dar alegría sobre la tierra.
Es en verdad, tal vez como en su casa,
nuestro padre,
tal vez como plumajes que quetzal en tiempo de
verdor, con flores tiñe
aquí en la tierra, Dador de la vida.
En el lugar donde suenan los tambores preciosos,
donde se hacen oír las bellas flautas,
del Dios precioso, del dueño del cielo,
collares de plumas rojas
sobre la tierra se estremecen.
La niebla de los cantos del escudo envuelve,
sobre la tierra cae lluvia de dardos,
con flores de varios colores se hace la noche
hay truenos en el cielo.
Con escudos de oro
allá se hace la danza.

Yo sólo digo
yo, Cacamatzin,
ahora sólo me acuerdo

[58] *Romances de los Señores de la Nueva España*, fols. 5 v-6 r.

del señor Nezahualpilli
¿Acaso allá se ven?
acaso allá dialogan
él y Nezahualcoyotl
en el lugar de los atabales?
Yo, de ellos ahora me acuerdo.

¿Quién en verdad no tendrá que ir allá?
el jade y el oro,
¿acaso no tendrán que ir allá?
¿Soy acaso escudo de turquesas?
una vez más (cual mosaico) ¿volveré a ser
incrustado? ¿Volveré a salir?
¿Con mantas finas seré amortajado?
Todavía sobre la tierra, cerca del lugar de los
atabales, de ellos yo me acuerdo."[59]

Hijo de Nezahualpilli y nieto de Nezahualcoyotl, Cacamatzin fue impuesto rey de Tezcoco a la muerte de su padre, gracias a la intervención de su tío Moctezuma de Tenochtitlan, en detrimento de su hermano Ixtlilxochitl que abandonó Tezcoco y reunió un poderoso ejército para oponerse a él.[60] Con el apoyo de los mexicas, se mantuvo en el poder hasta que llegaron los españoles. Fue torturado por los conquistadores y probablemente asesinado en el desbarajuste que constituyó para los invasores la "noche triste". Los cronistas indígenas, entre ellos Ixtlilxóchitl, Tezozómoc y Chimalpahin, declaran que murió ahorcado o víctima de cuarenta y siete puñaladas antes de que los españoles abandonaran la ciudad.[61]

Lámina 29. El rey-poeta Cacamatzin de Tezcoco. *Códice Florentino*. Libro 8.

[59] Traducción de Miguel León-Portilla (con algunas variantes).
[60] León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, p. 112.
[61] *Ibid.*, p. 115.

Como todos los nobles de su época, Cacamatzin estudió en el *Calmecac* donde se concentraba el saber indígena y vivió en la atmósfera culta que habían creado su abuelo Nezahualcoyotl y su padre, el también poeta Nezahualpilli.

La primera secuencia del cantar de Cacamatzin evoca inconfundiblemente las luchas políticas que lo opusieron a su hermano Ixtlilxochitl y expresa, por medio de unos patéticos subjuntivos, su deseo de reconciliación.

Después de unas palabras que muestran el carácter oral circunstancial de la instancia de elocución: *me decían ayer...* Cacamatzin alza la problemática en el plano existencial del significado de la acción humana. Tenemos en esta secuencia tres tonalidades diferentes:

1. El lenguaje común ubica la pregunta fuera del cantar en la instancia global de elocución y pertenece de alguna manera al lenguaje fático.
2. Las dos preguntas breves: *¿como hombre?, ¿como bufón?*, instauran el proceso inquisitorio.
3. La triste respuesta expresa el carácter vano y equívoco de la vida en la tierra.

A nivel prosódico esta secuencia parte de un tono neutro, cotidiano, que sube con la interrogante y baja con la desilusión.

Esta desilusión engancha de inmediato la panacea lírica de la misma y de las flores que giran, embriagan y con la embriaguez traen la alegría.

La neblina florida que se extendió sobre la tierra, trasladó el poeta y los oyentes a la casa de Dios "el lugar donde suenan los tambores preciosos, donde se hacen oír las bellas flautas". La morada terrenal del hombre y la casa del Dios se funden un instante en la frágil percepción poética.

Este éxtasis sin embargo no dura. A la niebla de cantos floridos sucede la de los escudos; la lluvia de dardos oscurece el sol. El choque fonético de las sílabas de *Cuicachimal* anuncia el golpe de los escudos. La tensión del arco y el vuelo rápido de la flecha se perciben en la potencia de *tlacoch* y el soplo de *quiahui;* el rugir del cielo está presente en *Tetecuica* antes de que comience la danza de guerra con escudos de oro.

La proximidad de la muerte trae a la conciencia el recuerdo de los ancestros Nezahualpilli y Nezahualcoyotl y con ellos "el lugar de los atabales", la "casa de la primavera" de donde vienen los cantos.

Un enjambre de preciosos paradigmas: jade, oro, mosaico, turquesas, mantas finas, comulga poéticamente en la última secuencia con una abrupta modalidad interrogativa, antes de que la herida de la que sufre Cacamatzin sea expuesta de manera lapidaria por los dos

vértices de un abismo infranqueable: "la tierra", "el lugar de los atabales"; la dimensión humana, la dimensión divina, y como vínculo la memoria del hombre: *niquilnamiqui* "yo recuerdo".

Tema: La guerra

Debemos señalar ante todo que no transcribimos la primera parte de este canto que nos parecía cínicamente interpolada por los españoles para comenzar donde recupera su tenor propiamente prehispánico.

. . .Ya tic chimalicuiloa tocontlacochicuiloa
a in tecpillotl a in tlachinollo Aya.
Niman ye oncan timopotonia tizaticain
timoxconoa ha in Tlacahuepan Huiya
ica tonyaz Quenomanican Huiya ayyahue ayya ayya
On anca ye tipantiuh in teteuctin a
in Tlacahuepan Huiya
In camacpa tontlatoa Yehuaya
mitz on ya nanquilia cuauchinquechol,
in tototl Yehuaya Maceuhqui ya
mapipitzo Aya ye oncan
in Quenonamican Ohuaya Ohuaya
Oceloicuiliuhqui a mocuic
cuauhintzetzeliuhtoc moxochiuh Aya
in ti nopiltzin yehua Maceuhqui Aya
chimalcocoma ye mohuehueuh tic ya huel intzozona Ayahue
Zan tic cuahuixochilacatoza Ye huaya.
in tecpillotl in icniuyotl.
Yehuan Maceuhqui Aya cacahuaoctli
ye onteihuintia on tequimiloa. Aya yehuaya.
Yehuaya incuic yehuaya inxochiuh
in conmochiuhtia Quenonamican
in mach ehua in mexica in.
Moyolic zan timahui noyollo
ah tonmotlapaloa ye oncan ahuiltilo in Dios
Ca nel atonyaz inompa ximoa
ye oncan xon micuani ye oncan ahuiltilo in Dios.[62]

"Ya con escudos pintas,
con dardos escribes la nobleza, la batalla
luego, ya te aderezas con plumas
y con greda te tiñes el rostro,
oh Tlacahuepan asi te irás al lugar del misterio.
Tú vas a alcanzar a los príncipes
Oh Tlacahuepan.

[62] *Cantares Mexicanos*, fol. 23 v.

Ya a boca llena gritas
y te responde el Águila roja,
Oh maceuhqui, ya silba con la mano
en el lugar del misterio.
Pintado de tigre está tu canto,
color de águila es tu flor,
oh tú, príncipe Maceuhqui
hay estruendo de escudos ya tañes tu atabal.
Con las flores del águila
envuelves la nobleza y la amistad:
son Maceuhqui un licor precioso que embriaga y cubre
a los hombres.

Sus cantos y sus flores
van a adornar el Lugar del Misterio:
allá quizá los cantan los mexicanos.
En tu interior lo temes, ¡oh mi corazón!
¿No te atreves acaso? ¡Allá es deleitado el Dios!
¿No irás en verdad al lugar de los descarnados?
Vete allá
¡Allá es deleitado el Dios!"[63]

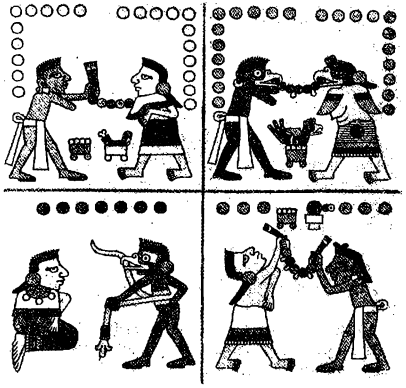


Lámina 30. Diosas y hombres. *Códice Laud*. Lámina 36.

[63] Traducción de Ángel M. Garibay, con algunas variantes del autor.

Este canto comienza por una hermosa imagen que plasma la realidad del combate sobre el plano ideal del arte, realizando así una unión estrecha, una simbiosis que dará su sentido al canto:

Ya tic chimalicuiloa tocontlacochicuiloa
a in tecpillotl a in tlachinollo Aya

"Ya con escudos pintas,
con dardos escribes la nobleza, la batalla."

Recordemos aquí que las dos maneras esenciales de llegar al Lugar del Misterio, omnipresente en este canto, es de morir al "filo de la obsidiana" en la guerra o en el sacrificio, o ser "amortajado" en una manta de cantos.[64] El poeta intenta aquí unir estrechamente la guerra y el canto para asegurar el camino a la Casa del Sol. Además, dirigiéndose a un noble guerrero, Tlacahuepan, y evocando a otro capitán de guerra, muerto, que habita ya la "región del misterio", tiende a borrar los límites entre la vida y la muerte y consagra la batalla como antecámara del reino del más allá.

La tonalidad cromática de esta primera fusión entre el canto y la guerra, por medio de las plumas, de las pinturas de los códices y de los rostros maquillados para la guerra, se ve luego enriquecida en el registro sonoro por el diálogo entre los gritos guerreros de Tlacahuepan, el llamado (con silbato) de Maceuhqui desde el Lugar del Misterio y el canto del Águila Roja.

La fragancia de la flor emerge pronto entre imágenes y sonidos:

"Pintado de tigre está tu canto
color de águila es tu flor."

Este precioso enlace culmina con la integración de los cinco sentidos en una expresión poética donde, al estruendo de los escudos hace eco el ritmo de los atabales, al color y al perfume de la flor responde el sabor embriagante de la savia del canto, envoltura que forma el limbo terrenal del guerrero quien, llegando al campo de batalla, se encontrará ya en la antecámara del Lugar del Misterio.

La última secuencia opone a la fingida duda del guerrero y a un temor también fingido que tiene probablemente un valor conativo, el deleite del Dios.

Si bien este canto no es un canto de guerra en el sentido funcional ya definido, es muy probable que ejerciera una función de refuerzo ideológico y de "animación" en el sentido profundo que tiene esta palabra, en la víspera de un combate, puesto que tocaba directamente el corazón de los individuos a los que se dirigía. Pero la guerra no se hace con las ideas, el alma o el corazón; por esto, antes del ataque, los

[64] *Cf. Tlaocolcuicatl.*

Yaocuicatl cantos de guerra, plenamente funcionales, debían exaltar la furia guerrera e inducir mágicamente la victoria.

Las flechas y los escudos dibujan en este canto verdaderos arabescos mientras que la palabra está preñada de connotaciones guerreras. Águilas y jaguares, flechas y escudos, plumas y licores preciosos, flores y cantos se entretejen para envolver al guerrero en un limbo donde se funden la tierra y el más allá. El choque de los escudos y los ritmos de los tambores se elevan al unísono. El licor precioso, la sangre, exhala sus efluvios y embriaga a los hombres como lo hace la savia poética de los cantos.

La guerra es un poema y el poema es una batalla que el hombre libra a la nada en el silencio del mundo.

Tema: Interrogantes existenciales

El *Xochicuicatl* que presentamos aquí constituye según lo afirma Miguel León-Portilla, un canto dialogado entre Tecayehuatzin de Huexotzinco y otros *cuicanime* "cantores" entre los cuales bien podría figurar Ayocuan Cuetzpaltzin de Tecamachalco.[65]

Tecayehuatzin, según parece, cultivó la intriga en la política y la belleza en el canto.[66]

Como político, su actitud resultó ambigua al no definir claramente su postura en las hostilidades entre México y Tlaxcala, y débil en relación con sus ministros que amenazaban inclusive con despojarlo de su reino, como lo muestra esta misiva mandada por Tecayehuatzin a Moctezuma:

> *. . .esta gente inconstante y novelesca se han hecho uno con los de Cholula y me han pedido so pena que me quitarán mi reino y destruirán mi generación toda, que no admita vuestra paz y amistad. . .*[67]

En la poesía, Tecayehuatzin expresa esencialmente su duda acerca de lo "verdadero" de la vida terrenal y anhela forjar "floridos cantares aletargantes y embriagadores" tal vez capaces de acercar al hombre al misterioso Tamoanchan de las águilas y a la Casa de la Noche de los Tigres.

Ayocuan fue, por su parte, un poeta de la región poblana aparentemente muy conocido en el Anáhuac, puesto que lo encontramos mencionado en muchos cantos. Hijo del chichimeca Cuetzpaltzin señor de Coyoacan, Cuauhtepec y Tecamachalco.[68]

Ayocuan, también referido algunas veces como Águila Blanca,[69]

[65] Miguel León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, p. 184.
[66] *Ibid.*, p. 185.
[67] Durán, citado por León-Portilla, *Ibid.*
[68] Miguel León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, p. 197.
[69] *Cantares Mexicanos*, fol. 34 v.

se cuestionaba a la par de Tecayehuatzin sobre el sentido de la existencia en la tierra. Famoso se ha hecho el pensamiento que solía expresar en los caminos de Tlaxcala y Huexotzinco;

Manel nel mani in tlalli.
Me huel ïca tepetl.[70]

"En verdad que permanezca la tierra.
Que puedan erguirse los montes."

Los otros poetas menos conocidos son aparentemente de la región poblana-tlaxcalteca y constituyen la cofradía de poetas *icniuyotl.*

Canta: Tecayehuatzin.

Can tyanemia, ticuicanitl?
ma ya hualmoquetza Xochihuehuetl
quetzaltica huiconticac,
teocuitlaxochinenepaniuhticac y ayamo
aye yliamo aye hui y ohuaya ohuaya.
Tiquimonahuiltiz in tepilhuan,
teteucti in quauhtloocelotl ayamo etc.

Yn tlaca ce otemoc aya huehuetitlan,
ye nemi in cuicanitl huia
çan quiquetzalintomaya,
quexexeloa aya ycuic ïpalnemoa.

Quiyananquilia in coyolyantototl.
Oncuicatinemi, xochimana.
Man aya toxocha Ohuaya ohuaya.
In canon in noconcaqui ytlatol Aya,
tlaca ço yehuatl Ipalnemoa, quiyananquilia,
quiyananquilia in coyolyantototl,
ocuicatinemi, xochimana man aya etc.

In chalchihuitl ohuayec onquetzalpi pixauhtimania,
ym a motlatol huia.
No iuh ye quittoa y Ayoquan, yehuayan Cuetzpal
Ohuaye
anqui nelin ye quimatin Ipalnemoa Ohuaya etc..
No iuh quichihuacon teuctlon timaloa
ye çan quetzalmaquiztlamatiloltícaya
conahuiltia ycelteotl huia.

[70] *Ibid.*, fol. 14 v.

¿Ach canon aço ceyan Ipalnemoa?
¿Ach canon aço tle nel in tlalticpac Ohuaya etc?
Macuelachic, aya
maoc ixquich cahuitl,
niquinnotlanehui in chalchiuhtin i,
in maquiztin, i in tepilhuan aya,
Çan nicxochimalina in tecpillotl huia.
Çan ca nica nocuic yca ya noconilacatzohua
a in huehuetitlan a ohuaya ohuaya..
Oc noncohuati nican Huexotzinco.
y nitlahtohuani, ni Tecaehuatzin huiya,
chalchiuhti zan quetzalitzin,
y niquincenquixtia in tepilhuan aya.
Çan nicxochimalina in tecpillotl huia ohuaya
ohuaya.[71]

Lámina 31. "En vano hemos brotado en la tierra". *Códice Florentino*, Libro 4.

"¿Dónde andabas, oh poeta?
Apréstese ya el florido tambor,
ceñido con plumas de quetzal,
entrelazadas con flores doradas.

[71] *Ibid.*, fol. 9 v.

Tú darás deleite a los nobles.
a los señores águilas y tigres.

Quizás bajó al lugar de los atabales,
allí anda el poeta,
despliega sus cantos preciosos,
esparce el canto del Dador de la vida.

Le responde el pájaro cascabel.
Anda cantando, ofrece flores.
Ofrece nuestras flores.
¿Dónde escucho sus voces?
Quizás al Dador de la vida responde,
responde el pájaro cascabel,
anda cantando, ofrece flores.

Como esmeraldas y plumas finas,
llueven tus palabras,
Así habla también Ayocuan Cuetzpaltzin,
que ciertamente conoce al Dador de la vida.
Así vino a hacerlo también
aquel famoso señor
que con ajorcas de quetzal y con perfumes,
deleitaba al único Dios.

¿Dónde? Acaso en un solo lugar vive el Dador de la vida?
¿Acaso hay algo verdadero en la tierra?
Por un breve momento,
para siempre,
he tomado en préstamo a los príncipes:
ajorcas, piedras preciosas.
Sólo con flores circundo a los nobles.
Con mis cantos los reúno
en el lugar de los atabales.
Aquí en Huexotzinco he convocado esta reunión.
Yo el señor Tecayehuatzin,
he reunido a los príncipes:
piedras preciosas, plumajes de quetzal.
Sólo con flores circundo a los nobles."

Responde Ayocuan Cuetzpaltzin:

Yn ilhuicac itic ompa ye ya huitz
in yectli ya xochitl, yectli yan cuicatly.
Conpoloan tellel,
conpoloan totlayocoly,
y tlaca 'ço yehuatl in chichimecatl teuctli in
Tecayehuatzin

-Yca xonahuiacan! a ohuava ohuaya ohuaya.
Moquetzalizquixochintzetzeloa in icniuhyotl
Aztacaxtlatlapantica ye onmalinticac in
quetzalxiloxochitl ymapa onne'nemi
conchi'chichintinemih in teteuctin
in tepilhuan a etcétera.

Çan teocuitlacoyoltototl o huel yectlin amocuic
huel yectli in anqhua anquin ye oncan y xochitl
yiahualiuhcan y xochitl ymapan amoncate yn
amontlátla'toa yeehuaya ohui ilili y yao ayyahue
ho amaha ilili ahua y yao huía.

O ach anca tiquechol in ipalnemoa o ach anca
titlatocauh yehua Dios huiya achto tiamehua
anquitztoque tlahuizcalli
amoncuicatinemi ohui ohui ilili etc.
Maciuhtia oo in quinequi noyollo çan chimalli
xochitl in ixochiuh ipalnemoani, quen conchiuaz
noyollo yehua onen tacico
tonquiçaco in tlpac a ohuaya ohuaya.

Lámina 32. Ayocuan Cuetzpaltzin, poeta de Tecamachalco.

Çan ca iuhqui noyaz in oopopoliuh xochitla notleyo
yez in quemanian, antle nitauca yez in tlpc. manel

xochitl manel cuicatl, quen conchiuaz noyollo
yehua onen tacico tonquiçaco
in tlpc, ohuaya Ohuaya.
Man tonahuican antocnihuan aya ma onnequechnahualo
nican huiyaa xochintlaticpac on tiyanemi ye nican
ayac quitlamitehuaz in xochitl in cuicatl
in mania ychan ipalnemohuani
y iao a ilili y iao ayahue aye ohuaye etcétera.

Yn çan cuel achitzincan tlpc. aya aya oc no
iuhca quenonamican i
cuix oc pacohua icniuhtihuay yn amo çanio nican
totiximatico in tlapc y yiao ha ilili yiao
etc.[72]

"Del interior del cielo vienen
las bellas flores, los bellos cantos,
destruyen nuestro pesar,
destruyen nuestra aflicción
sobre todo los del príncipe chichimeca Tecayehuatzin
¡Con ellos alegráos!

La amistad es lluvia de flores preciosas
Blancas vedijas de plumas de garza,
se entrelazan con preciosas flores rojas
en las ramas de los árboles,
allí andan y liban
los señores y los nobles.
Vuestro hermoso canto
un dorado pájaro cascabel,
lo eleváis muy hermoso,
Estáis en un cercado de flores,
Sobre las ramas floridas cantáis
¿Eres tú acaso una ave preciosa del Dador de la vida?
¿Acaso tú al Dios has hablado?
Tan pronto como visteis la aurora,
os habéis puesto a cantar.

Esfuércese, quiera mi corazón
las flores del escudo,
las flores del Dador de la vida.
¿Qué podrá hacer mi corazón?
En vano hemos llegado,
hemos brotado en la tierra.
Sólo así he de irme
¿como las flores que perecieron?

[72] *Ibid.*, fol. 10 r.

¿Nada quedará de mi nombre?
¿Nada de mi fama aquí en la tierra?
¡Al menos flores, al menos cantos!
¿Qué podrá hacer mi corazón?
En vano hemos llegado,
hemos brotado en la tierra.

Gocemos, oh amigos,
abracémonos aquí.
Andamos sobre la tierra florida.
Nadie dejará terminados aquí
las flores y los cantos,
ellos perduran en la casa del Dador de la vida.

Aquí en la tierra es el lugar del momento fugaz.
¿También es así en el lugar
donde de algún modo se vive?
¿Allá se alegra uno?
¿Hay allá amistad?
¿O sólo aquí en la tierra
hemos venido a conocer nuestros rostros?"[73]

Después de Ayocuan otro participante, Cuauhtencaztli, toma la palabra:

Noconcac on cuicatl noconcaquin
tlapizaya xochimecatl Ayocuan teucıli
ya ahuiya

"He oído un canto, he oído la florida guirnalda de la planta del señor de Ayocuan."

La intervención de Cuauhtencoztli ha sido fuertemente interpolada por los recopiladores sin que la tonalidad estilística haya sido afectada:

In zan ca yehuan Dios tla xic, ya, caquican
ye hualtemoya o ilhuicatlitic yicuicatihuitz y,
quinanquilia o angelotin ontlapitztihuitze aya
ayiahue yaia oo ohuaya ohuaya.[74]

"Es él, Dios, escúchenlo. Vuelve a bajar desde el cielo, baja cantando, los ángeles le responden, tocan la flauta."

[73] Traducción de Miguel León-Portilla con algunas variantes.
[74] *Cantares Mexicanos*, fol. 10 v.

Los religiosos españoles solían mezclar sutilmente sus paradigmas cristianos en el molde sintagmático de los textos náhuatl desviando así sus aguas expresivas hacia su molino evangelizador. Las aguas poéticas de Cuauhtencoztli se encuentran muy mezcladas. Transcribimos aquí tan sólo su conclusión:

Zan ninentlamati zan nicuautencoz. Ayahue
Zan tlaocolticaya zan ye onmá panticac
toxochihuehueh Huiya
cuix oc nellin tlaca y ie iuh
cayoc nellin tocuic a ohuaya ohuaya[75]

"Me lamento yo Cuautencoz
con tristeza estén envueltos
nuestros tambores
¿Hay algo verdadero
si ya no es verdadero nuestro canto?"

La respuesta de Montenehuatzin hace eco a la tristeza de su compañero:

Xochithualli mani ompa ye
ya huitz tepillohuan a in Coyolchiuhqui
Choquiztica in oncuicatihuitz xopan calitec
Ay huian xochitl Aihuian cuicatl
Nochi an cocolli nochihua y nican ohuaya etc.[76]

"En el patio florido
viene uno de los nobles, Coyolchiuhqui
viene de la casa de la primavera con cantos y llantos.
No dan placer las flores, no dan placer los cantos
todo lo que se hace es amargo."

La última intervención es una orden que quizás fue alterada por los españoles para crear el efecto deseado. Habla de Xochihuitzin "colibrí florido":

Oya nihualacic xochincuahuitl y nepan Ayahue
Nixochihuintzil ninoyacohuiltica
ynic nompactica tzopelic huelic noten Ohuaya.[77]

"He llegado a las ramas del árbol florido
yo, Xochihuitzin, alegro con fragancias
con ellas regocijo; dulces, sabrosas son mis palabras."

[75] *Ibid.*, fol. 10 v.
[76] *Ibid.*, fol 11 r.
[77] *Ibid.*, fol 12 r.

Los españoles desgraciadamente explotaron el entusiasmo de Xochihuitzin para pasar furtivamente su mensaje apostólico:

Auh tocnihuané tla xoconcaquican
yn itlatol temictli Ayahue
xoxopantla technemitia in teocuitlaxilotl
techonythuitia tlauhquechol elotl
techoncozcatia in ticmati ye ohuaya
ye ontlaneltocato yiollo tocnihuan ohuaya Ohuaya.[78]

"Amigos, escuchen
la palabra de un sueño
En primavera nos hace vivir el dorado jilote
El elote rojizo nos hace un collar
Sabemos que el corazón de nuestros amigos
Sigue la fe verdadera."[79]

Al principio de este debate florido Tecayehuatzin manda disponer y adornar el ágora donde se entrelazarán las voces. La palabra *entrelazar* es en este contexto, una palabra clave puesto que el canto busca envolver a la comunidad en un manto de verdad poética. El tambor que imprimirá el ritmo a la reunión se ve ceñido de plumas de quetzal, y cubierto de flores doradas para que el sonido que salga de él se vea matizado en su origen material de colores y de fragancias sonoras.

Como lo hacen la mayoría de sus congéneres, Tecayehuatzin sitúa la instancia de canto en el contexto divino: el Dios mismo a través del pájaro cascabel, responde al poeta y establece el diálogo.

Esta transitividad de la comunicación con el más allá hace del poeta náhuatl un verdadero intermediario entre la comunidad de los hombres y las divinidades. Según Tecayehuatzin, Ayocuan Cuetzpaltzin "conoce" al Dador de la Vida al que deleita y al que habla por medio de su voz. La suma importancia de la palabra florida no escapará a la atención de los frailes: no destruirán este camino florido hacia la "casa de la primavera" conformándose con reducir el número de sus moradores a uno: *Ycel teotl* "el Dios único", canalizando así esta enorme fuerza maetafísica hacia el "reino de Dios".

La pregunta concerniente a la existencia, centro neurálgico de la elocución de Tecayehuatzin, está también probablemente interpolada. La singularización espacial de la morada del Dador de la Vida y la noción temporal de vida eterna revelan una presencia religiosa española en el palinsesto del manuscrito.

[78] *Idem.*

[79] *Tlaneltoca*: palabra ideada por los españoles para distinguir las creencias paganas de la fe cristiana.

Tecayehuatzin con su canto liminar, realiza en Huexotzinco la armoniosa integración de los nobles "piedras preciosas, plumaje de quetzal" con lazos de flores, creando así la atmósfera propicia a una comunión estética.

Desde las primeras palabras de su canto, Ayocuan Cuetzpaltzin realza el valor de la flor y canto en su aspecto funcional, para destruir el pesar y la aflicción en que vive el hombre.

A la dura afirmación:

"En vano hemos llegado, hemos brotado en la tierra".

Sucede una pregunta angustiada:

"¿Nada quedará de mi nombre?
¿Nada de mi fama aquí en la tierra?"

A la que sigue a su vez una respuesta melancólica:

"¡Al menos flores, al menos cantos!"

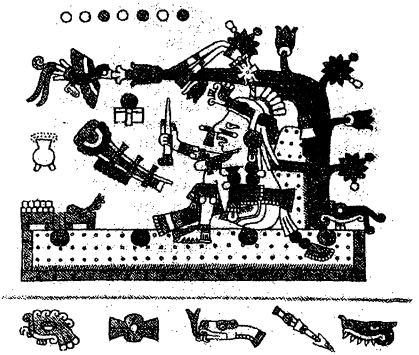


Lámina 33. Xochipilli, príncipe de las flores y de los cantos. *Códice Laud.* Lámina 16.

Si la flor y el canto son la única inmortalidad palpable en la tierra, el cerco de la amistad constituye también una muralla protectora contra la adversidad de la muerte: y Ayocuan expresa con una imagen

magistral la belleza del sentimiento. El simbolismo del poeta asemeja metafóricamente los nobles a unos pájaros que andan en las ramas de los árboles. Al esparcimiento florido vertical de *Tzetzeloa* que tradujimos por "lluvia" se añade al entrelace de *malinticac* que connota la unión armoniosa.

Con sus árboles, ramas, flores preciosas, plumas de garza, paseos y libaciones, la amistad llega a ser un paradisíaco "cerco de flores" en la tierra.

Un brusco cambio de persona manifiesta probablemente un gesto deíctico hacia uno de los ahí presentes. En efecto, en medio de una modalidad plural "vosotros. . ." surge la pregunta en segunda persona del singular, probablemente dirigida a Tecayehuatzin.

"Eres tú acaso un ave preciosa del Dador de la Vida?
¿Acaso tú al Dios has hablado?"

La tierra es "lugar de momento fugaz". ¿Cómo será el más allá? se pregunta Ayocuan, dejando establecido sin embargo que la amistad y el canto son panaceas, si no soluciones al mal de vivir.

La polifonía subjetiva que constituye esta reunión de poetas donde intervienen Tecayehuatzin, Ayocuan, Cuauhtencoztli, Motenehuatzin y Xochihuitzil no tiene el tajante y mutilante recorte categórico de un razonamiento causal de tipo occidental. En este mar metafísico donde se ahogan otros, el oleaje verbal de uno rompe con la ola expresiva de otro formando una "espuma" de sentido donde hierve el anhelo de saber, pero de saber en el sentido náhuatl de la idea: no con dudosos espejismos conceptuales sino con esta vibración del ser que irradia, "animando" las cosas y, enriquecida, regresa al lugar de su origen, el "lugar de lo verdadero", el "lugar donde se vie": el corazón del hombre.

Tema: La ternura

CANCIÓN DE CUNA: *cozolcuicatl*

Nican ompehua cozolcuicatl ytoca, ye huecauh
ic coquichitoque tepaneca, in mexico
tlatoani Ahuitzotzi ytlatlalil nextenco
nohnohuiantzi cuicani yhuan Pilli catca.

A yn ompeuh y ye nocuico xochicalitec niman
noconmama nopillotzi noconahuiltiz ololotzin ololo
mahcehua in conetl Ahuitzoto oo huiya macaoc
xichoca nopillotzin y toconitotiz y moxochitzini
yhuan mocacalatzin oloolotzin.
Anáhuatl nichuihuixohuaye nimexicatl nichpotzintli

ye nochimalcoçoltzin nicmamatiuh oncan onotiuh aytzi noyaoxochoconetzin oohuiya.
A oyohuallin cahuantihuitz y ie nochoca aytzi ye noyaoxochiconetzi oohuiya.
Çan ca izquixochitl nochichihualtzin cacaloxochitl tontomalinque telpotzintli Ahuitzoton in tocochian o a ylilia xochipahpaqui noyollotzin y telpotzintli ahuitzoto.
Tiçatl yhuitl malintihuitz choquizxochitl chimalli xochitl cuecuepocaticac teicolti tetlanecti Atlixco tenamitl yxpa cahuiltiyao ohuiya.
Ye noyaoxochi malintinemi ye chalcotlaca ye quimamatihui xochiquahuitl ye huexotzinco atlixco temamitl yxpan cahuiltiao ohuiya.
Tocotico tiqui tiqui tocotiqui tocotiqui.
A ololotzin ololo mahcaoc xichica in tinoconetzi tzo nimitzontecaz mocozoltzinco huallaz ye mota Ahuitzoto mitzonhuihuixoz yiao ohuiya.
Noyollo quimati nimitznochihuili yn tinoconetzi huallaz ye mota.
Nicutzi Ahuitzoto macaço cenca xitlayocoya oo in tiquilnamiqui mopiticatzin axayacaton oohuiya.
Yn çayio oncan otimalihuin tlpc. Yn ichpochyotl in Ahuilnemilizotl macaço cenca xitlayocoyao.
Queço timochihua tiniuctzi in timochoquilia tiniucticatzi nezahualpilli xihualmohuica tla nimitzonmama tla nimitzahuilti y ximocauhtzino tiniucticatzi nezahualpilli yaoo huiya.
Ohualacic cueponi xochitl toconitazque in yectli conetl Ahuitzoton ximocauhtzino.
Chimalli xochitl yca nimexicacihuatl nichpochtzintli tlachinolticay popocatimanin nonehcuiloltzin queehellehuiya tonahuac onoq oo huiya.
Yaoxochitl ypan momati nonehcuiloltzi queheelehuiya.
Tocoti tocoti tocotititi tocotititi
Ça notlatlayocoxtica aytzi niuctzi ticihuatzintli queçomach non tlacatl y nocana momiquili no, ye coltzin in Auitzotl yiaohuiya.
Quemach yn oquichiuh noyollotzini ayoc huelin niuctzi ayoc huelin niquicahuaz no, ye, coltzin in Ahuitzotl yiaohuiya.
Tlaca a y nicutzi tiniciticatzi tlaca monahuatiy Ahuizoto tla xonquiça aytzi atohualla ohuiya.
A iz tleço ca çan tlahueliloc ye ça mo niuctzin tla xonquiça aytzi. Cenca nelli cenca nelli cenca yenelli in tinechcalaquiz Ahuitzoto tlaca nelli

motzi çan titlahueliloc cenca nell itzi yiao
huiya.
A ymma nell itzi cenca ye nelli in tinechcalaquiz
Ahuitzoto.

toquotico tocoti tocotocotocto ticoticoticoti
ticotico ticoti toco toco tocoti

Ayliaoo cocomoca huehuetl tamoancha ye moliniya chimalli xochitl
oyohuallin cahuantihuitz oohuiya
yn xochimilintoc moteponahuaz ye
miliniya chimalli xochitl
noconcac on cuicatl yn ye nichpotzintli
nicnomahmamaltiya niuctzi toconitazque
ahuiztoton.

"Canción de cuna"

"Comenzó mi canto en la casa de las flores
luego yo cargo mi principito
alegraré a la joyita preciosa
baila el bebé, el pequeño Ahuízotl
ya no llores principito
tú bailarás con tus florecitas, tus cascabelitos,
joyita preciosa.
Yo mezclo el Anáhuac
soy muchacha mexica
cargaré mi cuna-escudo donde estará
la gotita de agua,
mi bebé flor de guerra.
Los cascabeles suenan, yo lloro, gotita de agua,
mi bebé, flor de guerra.
Los cascabeles suenan, yo lloro, gotita de agua,
mi bebé flor de guerra.
Flor de maíz tostado son mis pechos,
fuimos enredados con flores,
muchachito Ahuízotl en nuestro aposento.
Como una flor se regocija mi corazón,
muchachito Ahuízotl,
La tiza y las plumas se enredan,
flores de llanto, flores de escudo,
se yerguen y florecen, deseadas y seductoras
frente a las murallas de Atlixco
las alegran.
Mis flores de guerra se enredan,
los hombres de Chalco cargan árboles de flores,
delante de las murallas de Huexotzinco, de Atlixco
las alegran.

Tocotico tiqui tocotiqui tocotiqui.
Joyita preciosa, ya no llores, tú mi bebito
te dejaré en tu cunita,
vendrá tu padre Ahuízotl, te mecerá,
mi corazón lo sabe, yo te hice a ti, mi bebito,
vendrá tu padre,
mi palomita pequeña Ahuiztoton,
no te entristezcas demasiado.
Recordando a tu hermano Axayácatl, allá,
padecen en la tierra la mocedad, el placer;
no te entristezcas.
Cómo le haces amiguito, tú lloras, amiguito
príncipe hambriento,[80] regresa, para que te

Lámina 34. Abluciones del recién nacido. *Códice Florentino*. Libro 4.

[80] La palabra náhuatl *Nezahualpilli* no puede referirse al rey tezcocano del mismo nombre. Nezahualpilli sería "el príncipe que ayuna" que hemos traducido en este contexto material como "hambriento".

cargue, para que te alegre.
¡Quédate! amiguito príncipe hambriento
llegaron las flores abriendo. Las veremos
precioso bebé.
Ahuiztoton, ¡quédate!
Con flores del escudo me he pintado,
yo mujer mexica
yo, muchacha
Con el incendio se extiende el humo de mi cosita
retorcida, la deseas
    Tocoti tocoti tocotititi tocotititi
    tocotititi.

Estoy triste gotita de agua, amiguito, mujercita
Como, ¿acaso este hombre también muere, también,
abuelito Ahuizotl?
Como lo hizo mi corazón, ya no puede ser mi
amiguito,
ya no lo puede olvidar abuelito Ahuízotl,
ya no eres mi palomita,
que no te ordenen
Sal, gotita de agua
¿Quizás llegó?
Aquí está el que vendrá a hacer el loco,
tu amigo (hermano).
Sal, gotita de agua,
Es muy cierto, muy cierto xolotzin,[81] muy cierto
que me encerrarás,
Ahuiztoton.
Si no es cierto tu comienzo, sólo eres un loco,
Muy cierto su comienzo
Que su principio sea verdadero,
en verdad me encerrarás
Ahuitzoton,
    Toquotico tocoti tocotocotocoto
    ticoticoticoti ticotico ticoti toco
    tocotocoti,
Los tambores de Tamoanchan rugen,
se agitan las flores del escudo,
los cascabeles suenan.
tu tambor se abre como una flor,
se abre la flor del escudo.
Oí un canto, yo jovencita y me lo llevo.
Amiguito, lo veremos, Ahuiztoton.

El árbol de flores vino a florecer,
las guirnaldas de flores se enredan.

[81] Evocación de una figura mítica que implica "travesura" y nociones de "gemelidad".

El canto de Ahuiztoton se despliega.
Me acuerdo de tí mi palomita, rey Ahuiztoton.
Cómo lo hiciste, mi corazón.
También como tus cantos, como tus palabras
Cómo los puedo olvidar.
Titi toco tocoto titito titito.
Joyita, mi príncipe, bultito, Ahuiztoton.
Te haré bailar.
El bebito florido ha llegado.
La preciosa flor de *jilote*[82] vino a florecer
Llegó el bebito florido.
Viene a alegrar al niño hambriento.
Ojalá y sea aquí tu casa, tu estancia,
mi hechura, muchachito Ahuiztoton.
Te llevaré, nos acostaremos, haremos nuestro
aposento.
En tierra florida, en Tamoanchan.
Andamos, Xolotzin.
Me he pintado, gotita de agua, tú mi amiguito.
Cómo me verá, gotita de agua, mi hechura,
niño hambriento
Las guirnaldas de flores se enredan
mi mamita
yo, muchachita, abrazo mi hechura,
el niño hambriento.

Esta canción de cuna es, según lo indica el manuscrito de los *Cantares Mexicanos*, obra de un llamado *Nohnohuiatzin*, príncipe y cantor de *Nextenco*, con la cual "los Tepanecas alabaron al rey de México Ahuízotl".

En la versión que nos llegó de los documentos recopilados, la canta una muchacha mexica que, conforme a la tradición oral, se entrega al *enunciado* potencial en la instancia de enunciación del canto, a no ser que esta canción haya sido compuesta por el poeta tepaneca (o la poetisa, puesto que Pilli no indica el género) para que la cantara específicamente la madre de Ahuízotl. De hecho esta canción de cuna parece expresamente compuesta para el momento en que la madre amamanta a su hijo.

Sea lo que fuere, la mujer que eleva su voz en la versión textual que tenemos asume el papel de madre de Ahuízotl.

El canto comienza por expresar el origen divino de cualquier *xochicuicatl*: "Comenzó mi canto en la casa de las flores".

El lirismo universal de la ternura maternal se deja ver luego a través de las metáforas propias de la cultura náhuatl, pero esta ternura está dramáticamente matizada de dolor y de muerte puesto que el bebé evocado es un guerrero: "Mi bebé flor de guerra".

[82] Mazorca de maíz tierna o lechosa.

La guerra se enreda en torno a la "cuna-escudo" del niño con la evocación de batallas en Huexotzinco o Atlixco, y las connotaciones implícitas de la batalla como lo son la tiza, las plumas, las flores de llanto, y flores de escudo.

Un lirismo trágico surge de esta situación que funde uno de los instantes más conmovedores de la maternidad como lo es el amamantar a un hijo, la vida que corre de los pechos maternos (flor de maíz tostado) hacia el ser acabado de brotar en la tierra, con la muerte de obsidiana que se perfila en el destino ineludible del niño:

"La preciosa flor de jilote vino a florecer
Llegó el bebito florido
Viene a alegrar el niño hambriento."

A la quietud vital de un pecho lleno de vida responde el ajetreo bélico:

"Los tambores de Tamoanchan rugen
Se agitan las flores del escudo
Los cascabeles suenan
Tu tambor se abre como una flor."

A esta trágica disyunción entre vida y muerte la madre opone la unión en la vida y en la muerte. Al momento de la creación:

"Fuimos enredados con flores
Pequeño Ahuízotl en nuestro aposento..."

Sucede la permanencia en la muerte:

"Te llevaré, nos acostaremos
Haremos nuestro aposento
en la tierra florida, en Tamoanchan."

El cantor no dejó de plantar firmemente a la mujer detrás de la madre:

"Yo mezclo el Anáhuac
Soy muchacha mexica,"

ni de recalcar su vínculo indirecto como procreadora del guerrero con las hazañas bélicas:

"Con el incendio se extiende el humo
de mi hechura (...)

Como flor de guerra.
Se conoce mi creación."

Esta canción de cuna tepaneca, dedicada aparentemente a la madre del rey mexica Auízotl cuando acababa de nacer, mezcla verbalmente la fragancia de la leche materna con el violento colorido de las flores del escudo y el amargo sabor de la muerte.

Los guerreros del Anáhuac presentían así en la cálida voz de sus madres, cobijados todavía por el mecer de sus brazos, los dolorosos matices de su existencia.

TERCERA PARTE

La palabra de inversión expresiva de los aztecas

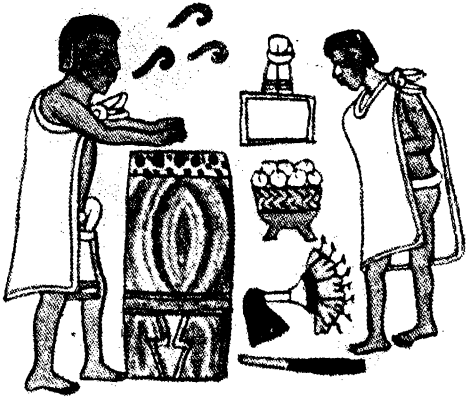


Lámina 1. El huehuetl llama al *mitotiliztli*, o danza dionisiaca. *Códice Mendoza*.

El fenómeno de inversión (en relación con una vectorialidad apuntando hacia la realización existencial) es, al principio, parte constitutiva del ser desgarrado entre su conciencia trascendental y su afectividad esencial y no es sentido todavía como *inversión* de un conjunto de valores sino como regreso a una intimidad de la que la salida existencial constituyó una ruptura.

A esta perspectiva ontológica sigue, con el desarrollo de la comunidad, la aprehensión socio-cultural del fenómeno de inversión que adquiere entonces un valor negativo en relación con lo establecido en la dimensión existencial de la vida, pero sobre todo que deja vislumbrar la trascendencia, la articulación inconsciente primordial de la existencia: el sexo y la muerte, *eros* y *thanatos*.

I. EROS

Los determinismos sexuales del hombre fueron asumidos, como lo vimos, por el aparato socio-cultural dentro de los ritos matrimoniales que los autentifican éticamente, pero como es natural, el instinto sexual desborda los cauces establecidos por la ideología predominante. Por medio del inconsciente, se desparrama en actividades expresivas que, si bien se encuentran algo ajenas a los rituales socio-religiosos que enmarcan la existencia de los aztecas y con las normas éticas que prevalecen, no dejan por eso de tener un funcionalidad plenamente reconocida en el seno de la comunidad.

Cuecuechcuicatl: canto travieso de los aztecas

La aprehensión y la valorización adecuada de un canto prehispánico debe restituir la hipóstasis que constituía la elocución circunstancial de su texto. De hecho, el vocablo *cuicatl* cubría entre los aztecas una síntesis trinitaria que integraba el verbo, la danza y la música en una totalidad expresiva y no desprendía de ningún modo el texto de su conjunto músico/coreográfico. Por lo tanto, las recopilaciones que se limitaron naturalmente a la reproducción de los textos, no pueden dar más que una pálida imagen de lo que podía ser el acto poético náhuatl prehispánico.

Las traducciones añaden a esta entropía expresiva inevitable del texto náhuatl escrito, "la traición" de su transposición interlingüística, pues las sonoridades de las lenguas receptoras eventuales despojan el canto de un sentido que yace en el cuerpo verbal náhuatl, donde una verdadera efusión significativa brota de las afinidades sonoras de los vocablos en presencia.

Lámina 2. La primera pareja humana. *Códice Borgia*. Lámina 9.

Esto es particularmente notorio en los famosos *cuecuechcuicatl* o "cantos traviesos", que deberían distinguirse por su lubricidad, según lo aseveran los cronistas españoles:

> *También había otro baile, tan agudillo y deshonesto, que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestros naturales usan, con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y de hombres livianos. Llamábanle cuecuechcuicatl, que quiere decir "baile cosquilloso o de comezón". En algunos pueblos lo he visto bailar, lo cual permiten los religiosos por recrearse. Ello no es muy acertado, por ser tan deshonesto.*[1]

El texto de estos cantos se integra generalmente a un conjunto cinético muy sugestivo, sobre todo en lo que concierne a la danza, que aparece entonces como una verdadera mímica, generalmente obscena. Sin embargo, si la expresión gestual debe haber sido de una indudable lubricidad, el texto mismo es mucho más discreto y esconde el sentido sexual de los cantos entre las mallas de la hermenéutica náhuatl.

[1] Durán, I, p. 193.

Ahora bien, las traducciones efectuadas hasta hoy, no expresaron más que el sentido primero de este género de cantos, envueltos en una cobertura aparente que esconde a menudo una sensualidad tan potente como inaprehensible y que se encuentra difusa en los dobles y triples sentidos de muchas expresiones.

Consideraremos, en lo que sigue, un *cuecuechcuicatl*. Procederemos a un análisis de las isotopías[2] del texto para tratar de encontrar en la polisemia de su expresión formal su sentido profundo.

UN CUECUECHCUICATL

Hue nache niehco. Ya nihuetzcatihuitz.
Ye nixcuecuech Aya, xóchitl in ye nocuic
nomalina zan ic ya totoma, ho ohuaya, ca nicalle.
Ye ompa nihuitz xóchitl iztac ihcacan,
anca ye mochan in quiquizcalihtic
in amoxtonaticac, Ohuaya nicalle
Ma ya pehualo ya, oya moquetzaco, Aya
izquixóchitl ica ya ahuilo,
ye ohiya ye anhohuaya aya
tzetzelihui xóchitl ica ahuialo. Yahoyayean.

Nepapan xóchitl a nictzezeloa, hoho,
noncuicamanaco xóchitl a ihuintihua Aya
Ho nixcuecuech ompa nihuitz, hue aquizayan
noncuicamanaco xóchitl a ihuintihua tohohue
Nepapan xóchitl oc oc moyolquimati
tla nimitzhuica hiyao ma nimitzmama, Ahuiya.
Tohonhuia tohonhuia mochan,
nicmamatihuitz anelhuayo xóchitl
nicmamatihuitz ahuiyac xóchitl,
o anca ye mochan in xóchitl iztac ihcacan aho
ya tantalili ye yehuaya.
Ticahuitlco ho anca yehua
tiox ypalnemohuanai
Santa Malia tonantzin
chitallala xóchitl milli toquia Ho,
Zan tonallo quetzalli papachihui Hoo,
ihuitl moyahua ya amoxcalli imanca,
chitalalala xóchitl milli toquia O.

[2] Isotopía: en el contexto de un análisis semiótico, una isotopía es un conjunto de semas ("átomos significativos") diseminados en un texto y que se reúnen "isotópicamente" en torno a un concepto. Por ejemplo: "sangre", "fuego", "sol poniente" contienen implícitamente la isotopía sémica "rojo" (entre otras).

Ho, niehcoquet, A
ni Mazatl ome tochin in mozotochin,
macuacuahue mazatl ya tantalilia Aya Ohua,
Hue naché hohua nicnihuan,
tla tic zohuacan ixochiamox icuicailhuzol Ha
ca yehuan ya Tios ya tantalilli, Aya ohuaya.
xochincuahuitl malinticac,
huiconticac ya pixahui,
in ticcaco ye moquiapan icelteotl
imapan ye tonnemi quetzalli coxcox ha
toncuicatinemi, iyac [illegible]ao hama hohoni yaya.
Nech naquilia in nochalichan ihcahuaca
ya hi ye nihtotia teixpan, aya hohoho hehehan.

Ye no cequi ye nocuic,
ye ni Ixcuecuech Aya nitzanaquechol tzatzi
ye nocuic, hohon, hohon.
Zan notlalicuilotihuitz, Aya
ithualli imanca,
ye ni Ixcuecuech Aya nitzanaquechol tzatzatzi
ye hocuic, hoho, hohon,
Mozotochtli ya yehco, ya quiappan, Aya,
moxochitzetzelohua ma xicittacan
annopilohuan hon, Hanaya yaha ohiyayan
Zacuan papalotl conyachichina, Aya
xóchitl cueponqui noyollo nicnihuan.
In ye izquixóchitl ye nictzetzelohua, Aya yaho ya yan.

Nic tzetzelohua yaoxóchitl
ni Ixcuecuech in anca ompa ye nihuitz yaoiyeyan
Zan ye ni quetzaltototl zan ni ya patlantihuitz
Aya ohua ca ompa ye nihuitz yao iyeyan
Niquetzalzanaquechol ni patlantihutiz.
Xóchitl yehuaya ipan nochiuhtihuitz in Mozotochin
Xi nech ya ittacan nozomateyoyo moctzaca.
Ni ixpepeyotzin nihuetzcatinemia
xochithualli iticpa nihuitz
xóchitl yehuaya ipan nochiuhtihuitz ni Mozotochin
xi nach ya ittacan nozomateyoyo moctzaca

Nehco ya no ceppa nehco. Aya
ni Chahuichalotzin nocuica. Aya,
ma xic caquican a nic huitequi,
nic chachalatza. Aya, ipan hoho, nomatzin
noxochiayouh hueya hueya huiya
nonohua ye nonacito ya ha ca ya Panotla.

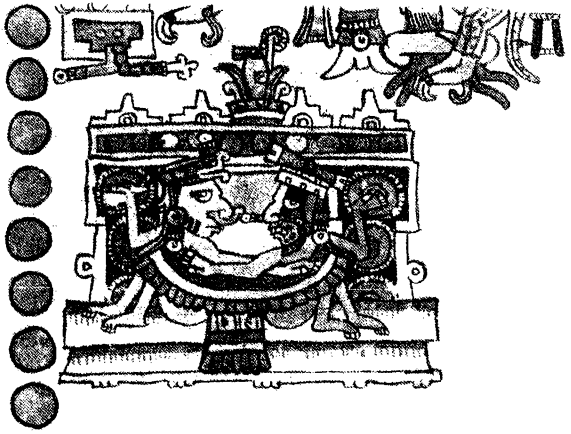


Lámina 3. Xochiquetzal y Tepeyollotli. *Códice Borgia*. Lámina 51.

Ye ni chahuichalotl ompa ye nicuito,
ye nic huitequi nicchachalatza
ipan nomatzin.
Ni ompa pehua, Aya
ni huel on cuica, Aya
ompa ye nihuitz Aya tollan itic.
Nihueli cuica, Aya, otozcuepon motomaxóchitl, Aya
Ohuaya ni yahuaya huel xic caqui ye nocuic
cuicaichtequini quen ticcuiz noyol?
timotolinia yuhqui in tlacuilolli
huel xictlilani huel xictlapalaqui, Aya,
at ahi huetzin timotolinia, Ayyo.[3]

Este *cuecuechcuicatl* es, como lo vimos, una danza muy sugestiva de carácter lúbrico, en la cual está insertado un texto cuya ambigüedad esconde difícilmente su carácter erótico.

Creemos distinguir en el texto cinco cantantes-bailadores (cinco personajes que intervienen oralmente y que ejecutan cada uno un *sketch*).

[3] *Cantares Mexicanos*, fols. 67 r-68 r.

El primero entra en escena:

Hue naché niehco. . . "oh mi gran jefe ya llegué. . .", luego aparecen la (o las) mujer(es): *ya moquetzaco izquixóchitl ica ahuialo* "ya llegó la flor de ezquite, con la cual uno tomará su placer".

A partir de ahí parece que cada uno de los cantantes/danzantes dará una muestra de su arte coreográfico/vocal de amar.

(1) *Hue naché niehco* "oh mi gran jefe ya llegué". La entrada verbalmente dinámica del danzante/cantador da de inmediato un tono relajado al texto, *nache* siendo la expresión coloquial para dirigirse a alguien (ya sea un superior jerárquico o no). *Niehco* presenta un doble sentido: primero, tal y como lo tradujimos, "ya llegué", pero también "yo vengo a hacer el amor" (*moyecoa*). Yendo un poco más lejos *naché* podría ser el vocativo de *achtli*: "semen". isotopía: relajamiento, desenvoltura.

(2) *Ya nihuetzcatihuitz* "yo llego riéndome": el verbo *huetzca* significa "reír" pero designa también el acto sexual cuando va acompañado del vocablo *cihuatl* "mujer"; de ahí la ambigüedad fundamental de la expresión, que implica aquí un sema que establece la isotopía: sexo.

(3) *ye nixcuecuech aya* "yo soy el travieso, Aya". La palabra *cuecuech*, epónimo del género, refuerza las dos isotopías precedentes por medio de diferentes tendencias que puede tomar la travesura: travieso y desvergonzado (Molina).

(4) *Xóchitl in nocuic* "flor es mi canto". Esta expresión aparentemente muy inocente y en el espíritu de los *xóchitlàtolli*, esconde en el espesor de su hermenéutica otro sentido. *Xóchitl*, la flor, de hecho se ve asociada frecuentemente con el sexo entre los indígenas mexicanos. Recordemos en efecto la asociación del sexo con la flor en los famosos relieves "Los danzantes" de Monte Albán, donde la flor ocupa el lugar de sexo.[4] La palabra para sexo en zapoteca es además muy cercana a la palabra flor. Observamos también que, como lo indica Ignacio Bernal, "la flor" es la parte reproductiva de las plantas y como tal símbolo de fecundidad al mismo título que el sexo.[5] Si uno recuerda que entre los nahuas las asociaciones fonéticas son muy pertinentes y acosan verdaderamente los sentidos literales, consideraremos entonces el tenor fonético de *cui* como perteneciente a la isotopía sexual.

Si nuestra interpretación de estos dos primeros versos es correcta: "flor (sexo) es mi canto (danza)" da la tonalidad al conjunto del texto y la clave de su interpretación, su código. La flor se ajusta entonces a la isotopía sexual sin dejar de ser "flor" como tal.

[4] Por otra parte *nocuic* que significa "mi canto", es fonéticamente muy cercano de *cuí o tlacuí* "tener relaciones sexuales".

[5] Ignacio Bernal, en *Historia de México*, t. III, p. 372.

(5) *momalina zan ic ya totoma ho ohuaya, ca ni calle* "él se enreda y se desenreda (penetra) ho ohuaya, yo soy el atizador de fuego". El término *momamalina* evoca en primer lugar la planta *malinalli* y el verbo que deriva de ella: entrecruzar, torcer, pero también un vocablo fonéticamente vecino *mamalli* "agujerar, perforar", cuya connotación sexual es mucho más directa. Notemos por fin la palabra *momalli* "hender, entrar en la muchedumbre" (Molina) que contiene el morfema de la forma pronominal *mo-* presente en nuestro ejemplo. El sentido de la palabra atraviesa entonces el espesor de este halo semiótico y mantiene abierto el campo de interpretación (lo que hace imposible una traducción que pueda conservar su polifonía). El verbo *totoma* que responde a *momamalina* tiene un sentido más reducido; "deshilar", pero también "desenvolver o desfajar criatura", así como "abrir" en el sentido de penetrar.[6] La palabra *nicalle* es más problemática; Graribay la traduce como "yo soy el casero", lo que parece algo fuera de contexto aquí. Se trataría más bien de una grafía de la "i" náhuatl cuyo sonido no se ajusta al nuestro pero se acerca más de la "e". No puede ser la casa (*calli*); *calli* (calle) sería lo que Molina define como: *las tenazuelas de palo o caña para comer maíz tostado*, que hemos traducido como "atizador", que conserva el sema "fuego", si bien no conserva el sentido global. Si el sema "fuego" está presente en atizador, no expresa desgraciadamente la connotación implícita en *calli* que es la de *izquitl*, "el ezquite" o como lo traducen generalmente el padre Garibay y León-Portilla, "maíz tostado". La ecuación sémica se prolonga aquí: *Xóchitl* es el sexo de la mujer que se ve *atizado* por la pinza de madera destinada a retirar del fuego el ezquite o maíz tostado. Esto se ve reforzado por el hecho de que el sexo de la mujer está referido muy a menudo en los textos prehispánicos como *izquixóchitl* "la flor del ezquite" (la flor del maíz tostado). La asociación del acto sexual con el fuego es común en el contexto náhuatl prehispánico y aparece en el *Códice vaticano* 3738 donde, según Seler, los palos que se encuentran sobre sendos personajes (fig.1) son palos sacadores de fuego: Es probable que las dos cañas de flecha (*ome acatl*) signifiquen un palo sacador de fuego, que el pedernal simbolice el fuego o lo que se saca con él y que el conjunto sea una representación simbólica de la unión sexual.[7]

(6) *Ye ompa nihuitz xóchitl iztac ihcacan* "llego ahí donde la flor blanca se yergue". La flor blanca es probablemente una alusión al *izquizochitl* de color blanco *yuhqui momochtli*, como el maíz tostado.[8]

(7) *Anaca ye mochan in quiquizcalihtic in amoxonaticac ohuaya nicalle* "es en tu casa, en la trompa que se calientan los musgos acuáti-

[6] *Códice Florentino*, libro X, cap. 27, párrafo 12.
[7] *Códice Vaticano*, 3738, lámina XV.
[8] *Códice Florentino*, libro XI, cap. VII, párrafo 9.

Lámina 4. Xochiquetzal, diosa de la voluptuosidad. *Códice Borgia*. Lámina 4.

cos, Ohuaya yo soy el atizador". Para entender la ambigüedad funcional del vocablo trompa hay que recordar que estos instrumentos musicales eran conchas marinas y que estas conchas están también asociadas el órgano sexual femenino. Añadamos también que *quiquiztic, quiquiztantli,* vecinos fonéticamente de *quiquizcalihtic* evocan la apertura de la cabeza del pene.

(8) *Ma ya pehualo, ya moquetzaco, Aya, izquixóchitl ica ya ahuialo ye ohiya ye anhohuaya aya* "que uno comience oh ya llegó la flor de ezquite, con la cual uno tendrá el placer". Recordemos aquí la flor de ezquite que evocábamos anteriormente y que parece ser una expresión metafórica para el órgano sexual femenino, y notemos también una nueva isotopía, la del placer (*ahuia*).

(9) *Tzetzelihui xóchitl ica ahuialo, yahoya yean* "que uno tome su placer con las flores que caen *diseminadas*". Volvemos a encontrar en esta frase relacionada por medio del sentido a las precedentes con el placer, en el verbo *tzetzelihui,* el sema "aspersión, lluvia". Notemos en el orden paranomástico la proximidad fonética de *tzatzalhuia "cerner algo a otro o sacudirle la ropa".*[9]

[9] Notemos que curiosamente el verbo español "cerner", utilizado por Molina para este vocablo náhuatl indica también en otras circunstancias la fecundación de las flores de ciertas plantas, así como el movimiento del cuerpo.

En este nuevo orden de cosas retendremos el sema "movimiento seco y repetido".

Una segunda secuencia empieza aquí probablemente efectuada por el mismo cantante-danzante.

(10) *Nepapan xóchitl nictzetzeloa, hoho* "yo disemino toda suerte de flores, hoho".

(11) *Noncuicamanaco xóchitl a ihuintihua Aya* "vengo a cantar una ofrenda de flores ¡ah! uno se embriaga". Esta secuencia adquiere un doble sentido si uno recuerda el código hermenéutico instaurado desde el segundo verso. Añadimos a esto la isotopía nueva "ebriedad (*ihuintihua*) que es probablemente aquí el éxtasis.

(12) *Ho nixcuecuech ompa nihuitz, hue, aquizayan noncuicamanaco xóchitl a ihuintihua tohohue* "yo el travieso llego, *hué* (en el momento donde el agua sale), del manantial. Vengo a cantar una ofrenda de flores ah! uno se embriaga". *Aquizayan* es aquí bastante ambiguo; quizá sea el manantial "el lugar donde sale el agua". Pero si se atribuye a *atl* (agua) un sentido figurado, bien podría ser el equivalente de *quiquiztic* o *quiquizahqui* (apertura de la cabeza del pene, donde sale el semen). Notemos además que el sufijo *-yan* designa "el lugar de", pero también "el momento de", *aquizayan* sería, entonces, el momento en que sale el agua. *Ihuintihua* es probablemente la ebriedad del goce sexual.

(13) *Nepapan xóchitl oc oc moyolquimati tla nimitzhuica ma nimitzmama ahuiya.* "Toda suerte de flores porque al fin tu corazón lo sabe si yo te llevo, entonces, que yo te cargue, que yo te penetre". *Mama* significa literalmente "portar" o "cargar"; pero tenemos términos fonéticamente próximos que podrían asumir el sentido principal: *mamati* "tener capricho de otro: *mamali* "agujerar, perforar". Por otro lado *huica* significa "llevar" pero también "casarse". Vemos entonces los diferentes sentidos que puede tomar la frase y cómo se relaciona con la isotopía sexual.

(14) *Tohonhuia, tonhonhuia mochan* "vamos, vamos a tu casa". Esta frase, que se parece mucho a una exclamación con valor fonético, contiene sin embargo el verbo "ir" (*huia*) seguido de su complemento *mochan*. Notemos también los ritmos y los sonidos evocadores de *tohonhuia*.

(15) *Nicmamatihuitz anelhuayo xóchitl, nicmamatihuitz ahuiyac xóchitl* "Yo cargo (penetro) la flor sin raíz, yo cargo (penetro) la flor perfumada". Podemos tener aquí el mismo verbo *mamatihuitz* utilizado sucesivamente en dos sentidos diferentes; los dos calificativos "sin raíces" y "perfumada" oponiéndose en unos versos construidos en paralelismo anafórico.

(16) *—o anca ye mochan in xóchitl iztac ihcacan* Aho "Pues es tu casa el lugar donde se yergue la flor blanca."

Lámina 5. La pareja en el acto carnal. *Códice* Borgia. Lámina 61.

(17) *–ya tantalili ye yehuaya* "te la metimos por abajo", la forma tantalili es probablemtente una grafía errónea o una pronunciación en apócope de *tlanitlali*, tiempo pasado de *tlanitlalia* "poner algo por abajo" y el morfema aplicativo *–li; tantalili = tlanitlalili.*

(18) *Ticahuiltico ho anca yehua tiox ypalnemohuani Santa Malia tonantzin* "hemos venido a regocijarnos con Dios el creador, nuestra madrecita la Santa María". Esta inserción de los númenes cristianos en el cuerpo textual indígena, muestra aquí los inconvenientes de una interpolación indiscriminada a veces por parte de los españoles.

(19) *–chitallala xóchitl milli toquia* "la flor de la tierra de agua de chile abrasa el campo". *Chitallala* sería más verosímilmente *chilatlalla –chilatalla* "tierra de agua de chile"

La frase es entonces "la flor de la tierra de agua de chile abrasa el campo" que puede constituir una metáfora para la excitación del órgano femenino. En la esfera fonética de asociación para una expresividad figurada, la presencia de *chitoli* no es más que el himen de la mujer. La traducción podría ser entonces "himen flor del campo se abrasa".

Toquia es, según Molina: "atizar el fuego", pero *noquía* no está muy lejos, y significa "verter o derramar alguna cosa líquida". La frase se vuelve una verdadera constelación de paradigmas que

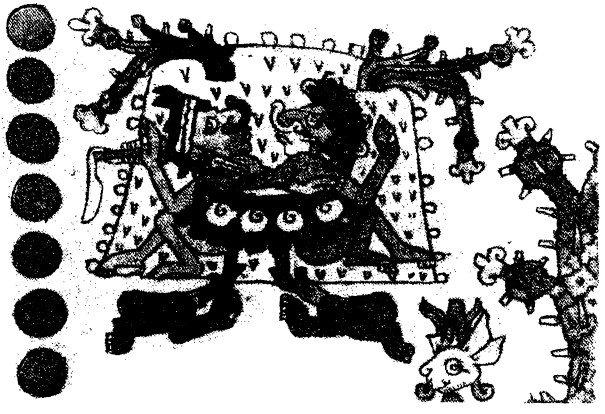


Lámina 6. Tlazolteotl y Ahuiateotl, númenes lunares. *Códice Borgia*. Lámina 50.

escapan a la gravedad sintáctica y atraen ellos mismos una pluralidad de semas que flotan libremente en la frase y estructuran sentidos según los caprichos subjetivos de la asociatividad. En esta frase tenemos los complejos *chitala/chilatlalla/chitolli, xóchitl*, y por sí sola representa una verdadera galaxia semántica; *milli*, cuya traducción española "sementera" reproduce el sema, plurivalente según el contexto, *semen/semilla* y *toquia/noquia* que es un ejemplo de paronomasia casi homófona y cuyos significados, aunque totalmente divergentes ("atizar el fuego = verter un líquido") se reúnen sobre el eje isotópico sexual. Poco importan las contradicciones en el seno mismo de los polos paradigmáticos, lo esencial es que las isotopías se difundan y se pierdan en la orgía de ritmos dionisíacos.

(20) *Zan tonallo quetzalli papachihui* "la pluma de quetzal se calienta y se satisface". La pluma de quetzal es en la hermenéutica náhuatl, cosa preciosa en general, pero se asocia también con el semen en un contexto sexual. Encontramos también alrededor de *papachihui* (*pachihui*) "se satisface" el vocablo *patlachihui* que evoca la apertura del clítoris y *papatlahua* "ampliarse, alargarse algo" recordemos que es una bolsa de plumas caída del cielo que fecundó a *Coatlicue*, generando así a Huitzilopochtli.[10] Los semas de expresión

[10] *Códice Florentino*, L.X., cap. 27.

literal son aquí "calor, belleza, saciedad, con el sema sexual en la órbita fonética del término literario.

(21) *Ihuitl moyahua ya amoxcalli, imanca* "plumas caen y se expanden en la casa del musgo acuático". Reencontramos la metáfora "casa de musgo acuático" para la parte íntima de la mujer y las plumas como semen del hombre. Los semas son aquí de orden líquido "verter y musgo acuático", humedad.

(22) *Chitalalala xóchitl milli toquia* "la flor de la tierra de agua de chile, abrasa el campo". La sílaba suplementaria *-la* podría tener solamente valor fonético.

Tercera secuencia.

(23) *Ho niehcoquet Aya ni mazatl ome tochtin in mozotochin Ho* "Ya llegué Aya el ciervo, dos conejos, el conejo sangriento." Recordemos aquí la expresión náhuatl: "seguiste el camino del conejo y del ciervo", es decir te entregaste a la lujuria. Además el conejo ensangrentado recuerda los autosacrificios del miembro viril bajo los auspicios de fecha calendárica 2 conejos. Semas: lujuria, sexo.

Recordemos también el doble sentido de *niehco* aquí *niechcoquet*.

(24) *Macacuahue mazatl ya tantalilia Aya* Ohua "el ciervo con el cuerno grande ya se coloca por abajo". El término *macuacuahue* es la unión un poco heteróclita de *cuacuahue* "animal con cuernos" y *macuahuitlel* arma temible de los aztecas: especie de hacha con punta de obsidiana. Semas: forma oblicua + dureza.

(25) *Hue naché nohua nicnihuan* "Oh gran jefe, mis amigos".

(26) *tla tic zihuacan ixochiamox icuicailhuizol Ha* "y si hojeamos su libro florido, su regalo de canto". Esta frase posee una ambigüedad indudable. *Tic zohuacan* puede ser "hojear" (*izuatl*: hoja), pero también, "frecuentar las mujeres". El vocablo *zohuatl*, equivalente de *cihuatl*, está presente paradigmáticamente en la palabra. Además, *xochiamoxtli* puede representar el libro florido, pero también el musgo acuático (metáfora del órgano sexual femenino).

(27) *Ca yehuan? tios ya tantalilli, Aya Ohuaya* "¿Es él? ¿ya dios pone abajo Aya Ohuaya?". La palabra tios "dios" es una interpolación española. Resulta irónico que los religiosos españoles hayan integrado esta palabra en semejante contexto.

(28) *Xochincuahuitl malinticac, huiconticac ya pixahui* "El bastón florido se trepa, se infla, salpica" Semas: dureza, forma oblicua, elevación, ensanchamiento.

(29) *In ticcaco ye moquiapan Icelteotl* "tu vienes a erguirte a la entrada Dios único". El *Icelteotl* "Dios único" evidentemente añadido por los españoles se encuentra dramáticamente fuera de contexto. *Moquiapan*, que sería: "el lugar de la lluvia", es muy vecino de *moquiahuapan* "tu entrada"; los dos semas se recubren para forjar un sentido. Semas: penetración, entrada, humedad.

(30) *Imapan ye tonnemi quetzalli coxcox* ah "sobre su rama, tu vives, tu avanzas, precioso faisán, ha". Subrayemos aquí el parentesco sonoro entre *coxcox* "faisán" y el vocablo *cocoxqui* que designa la vulva. Consideremos la metáfora del faisán sobre la rama para sus implicaciones sexuales.

(31) *Toncuicatinemi i yao hamao hohohi yaya* "Tú cantas Yao hamao hama yaya". Recordemos aquí particularmente el sentido un poco especial del verbo *cuicatl* e imaginemos las contorsiones lúbricas que acompañaban muy probablemente las exclamaciones fonéticas que preceden.

(32) *Nech nanquilia in nochalichan ihcahuaca* "Él me responde que la casa que yo estreno, murmura". Tenemos continuamente matáforas auditivas para conceptos más bien visuales.

(33) *Ya hi ye nihtotia teixpan hohoho huehuehan* "Ya hi ye on yo bailo delante de la gente."

Cuarta secuencia:

(34) *Ye no cequi ye nocuic* "ye mi canto es diferente".

(35) *Ye ni ixcuecuech Aya, nitzanaquechol tzatzi ye nocuic, hohon hohon. "ye yo el travieso, el quechol al cuello rojo ye mi canto grita hohon hohon"*! Los posibles paralelos son suficientemente evidentes para no merecer comentarios. Notemos el ritmo pélvico de hohon hohon. Semas: color rojo + cuello + oblicuo.

(36) *Zan notlalicuilotihuitz Aya, ithualli imanca* "vengo a pintar sobre el suelo del patio". Esta frase aparentemente algo descentrada en relación con el contexto general, evoca quizás los ritos de fertilidad o cuando la semilla se esparcía ritualmente sobre los campos.[11] Sin embargo debemos de colocarla en la línea de isotopía sexual, donde *ithualli* podría ser un figurativo para el sexo femenino. Semen: líquido, receptáculo.

(37) *Ye ni Ixcuecuech Aya nitzanaquechol tzatzatzi ye nocuic, hohon hohon* "ye yo el travieso con cuello rojo, Ye mi canto grita". Repetición del verso.

(38) *Mozotochtli ya yehco ya quiappan Aya* "El conejo ensagrentado llegó ya en el momento de la lluvia" (Doble sentido de yehco). La aceleración del ritmo es aquí manifiesta, el éxtasis se acerca. Aya.

(39) *Moxochitzetzelohua ma xiciquitacan annopilohuan hon. Hanaya Ohi yayan.* "Él riega con flores, mírenlo mis hijos o mis príncipes, hon Aya yahua." Se trata probablemente del orgasmo.

(40) *Zacuan papalotl conyachichina Aya, xóchitl cueponqui noyollo nicnihuan* "La mariposa dorada liba la flor, mi corazón florece, oh mis amigos". Es el éxtasis.

(41) *In ye izquixóchitl ye nictzetzelohua Aya yaho ya yan"* Ye, yo

[11] *Boletín del INAH*, Núm. 42, p. 35.

desemino las flores de ezquite Aya yaho ya yan" o bien: "yo riego la flor de ezquite aya yaho ya yan".

Quinta secuencia:

(42) *Nic tzetzelohua yaoxóchitl* "Disemino la flor de la guerra."

(43) *Ni ixcuecuech in anca ompa ye nihuitz yaoiyeyan* "yo el travieso, vengo de un campo de batalla". Recordemos que la matriz de la mujer es también un lugar de guerra y de muerte. Cuando la mujer tiene un hijo ella "hace un prisionero" y el momento del parto es "la hora de la muerte".

(44) *Zan ye ni quetzaltototl zan ni ya patlantihuitz* "Soy un pájaro quetzal je ya yo bajo volando". Es el contra-clímax del éxtasis y de la bajada.

(45) *Aya ohua ca ompa ye nihuitz yaoyeyan* "Aya de un pasaje difícil (peligroso), regreso del campo de batalla."

(46) *niquetzalzanaquechol ni patlantihuitz* "como un bello quechol, con el cuello rojo, yo bajo volando". Tenemos aquí otra vez una síntesis de dos palabras: *quetzal y tzanaquechol* que debería dar: *quetzaltzanaquechol*, pero que se funde en uno: *quetzalnaquechol*.

(47) *xóchitl ipan nochiuhtihuitz in mozotochin* "El conejo ensangrentado se transforma en flor." El *nochiuhtihuitz* debe probablemente leerse aquí: *omochiuhtihuitz*.

(48) *Xinech ya ittaca nozomateyoyo moctzaca* "mírenme mi ardor amoroso terminó".

(49) *Ni ixpepeyotzin nihuetzcatinemia. Xochithualli iticpa nihuitz* "yo el que pestañea, iba riendo, vengo del interior del patio florido".

(50) *Xóchitl yehuaya ipan nochiuhtihuitz ni Mozotochin xi nech ya ittacan nozomateyoyo moctzaca* "yo el conejo ensangrentado, me transformé en flor. Mírenme mi ardor llegó a su fin".

Sexta secuencia: Aquí se adelanta un último interlocutor, puede ser una mujer.

(51) *Nehco ya no ceppa nehco, Aya ni Chahuichalotzin nocuica Aya* "Yo vengo, y vengo otra vez, Aya yo Chahuichalotzin, yo canto." Señalemos que el nombre *Chahuicholotzin* contiene potencialmente las palabras: *chalo* "estrenado (a)", *techalot* "ardilla".

(52) *Ma xic caquican a nic huitequi, nic chachalatza, Aya ipan, hoho nomatzin.* "Escuchen Ah yo lo pego, yo lo rasco, Aya sobre mi hoho ramita."

(53) *Noxochiayouh hueya hueya huiya.* "Mi gloria florece, crece, hueya hueya Huiya."

(54) *Non ohua ye nonacito ya ha ca ya Panotla* "Yo me elevo, ya llegué a Panotla". El vocablo *ohua* bien podría ser *ehua* "elevarse" pero recuerda también *ohuatl* que es el tallo todavía verde del maíz.

Es muy probable que el doble sentido de todo lo que precede hacía reír a los espectadores. Recordemos por fin que *tzonehua* o *chonehua* significa tener una erección.

Panotla, pueblo situado en el corazón de la Huasteca, fungía quizás en el contexto náhuatl prehispánico, como símbolo de la sexualidad, un poco como Sodoma y Gomorra representan la lujuria para la cultura cristiana.

(55) *Ye ni Chahuichalotl ompa ye nicuito, ye nic huitequi nic chachalatza ipan nomatzin* "Mi *Chahuichalotl* yo fui a tomar, yo pegué, yo hice vibrar mi ramita". Señalemos aquí para *nicuilo* que significa: "yo fui a tomar", un sema asociado de *cui*, "tomar una mujer" así como *cuicuixóchitl* "desflorada".

(56) *Ni ompa pehua Aya ni huel on cuica Aya* "yo comienzo Aya, yo puedo cantar Aya".

(57) *Ompa ye nihuitz Aya Tollan itic* "yo vengo de allá de entre los juncos". Podríamos arriesgar aquí una asociación de los juncos con el órgano masculino.

(58) *Ni huei on cuica, Aya otozcuepon motomaxóchitl, Aya, ohuaya niyahua* "yo puedo cantar Aya, la flor que se desenvuelve, floreció por la garganta Aya Ohuaya, doy vueltas".

Otozcuepon puede ser un orgasmo. Tozcacuitlatl, "gargajo".

(59) *Huel xic caqui ye nocuic cuicaichtequini* "Escucha bien mi canto, ladrón de cantos." Recordemos otra vez el sentido muy particular en ciertos casos de *cuicatl* "canto". El ladrón de cantos, sería entonces el ladrón del sexo, del amor.

(60) *Quen tic cuiz noyol? timotolinia* "como tomarás mi corazón, tú sufres, Aya".

(61) *Yuhqui in tlacuilolli huel xic tlilani huel xic tlapalaqui*, Aya "Como para una pintura aplica bien lo negro, aplica bien lo rojo, Aya." ¿Acaso se trata aquí del arte de la seducción, de un arte de amar azteca?

(62) *At ahi huetzin timotolinia, Ayyo.* "quizás si ella cae, no serás tú, más desgraciado Ayyo".

Pese a que conserva una muy alta coherencia al nivel lingüístico, este *cuecuechcuicatl* posee un tenor altamente dionisíaco. Los ritmos y las distintas sonoridades con valor fonético desempeñan una parte importante y permiten imaginar lo que pudo ser en sus grandes líneas el esquema *coreográfico* sobre el cual se apoyaba este canto.

Se distinguen perfectamente las sonoridades de carácter melódico que expresan la alegría y el entusiasmo:

Ye ohiya anhohuaya Aya.

de sus homólogos rítmicos que marcan los sacudimientos pélvicos de la danza lúbrica:

tocuicatinemi iyao hamao hamma hohohi yaya

La respuesta expresa vocálicamente un gozo más femenino:

Ya hi ye on nihtotia teixpan Aya hohoho huehuecan

La aceleración del ritmo de las interjecciones evoca el acercamiento del clímax, después de las que expresan el esfuerzo:

... hohon hohohon
... Mozotochtli ya yehco ya ya quiappan Aya

La pertinencia sonora se extiende a las entidades lingüísticas mismas, gracias al juego de la paronomasia que atrae a veces en el campo gravitacional de la expresión literal una pléyade de semas. La palabra vale por ella misma pero su pertinencia no se encuentra estrechamente ligada al orden semiótico sino que se extiende hasta los rincones más remotos y las más sutiles relaciones paronomásticas, hasta los últimos rasgos de homofonía. Podríamos dar una nueva definición de la palabra náhuatl en el contexto de los *cuecuechcuicatl.*

La palabra sería entonces: una entidad lingüística con un sentido literal primario (signo), eventualmente sentidos figurados, pero sobre todo provista de una envoltura sonora que ejerce una fuerza gravitacional centrípeta sobre todas las entidades fonéticamente vecinas. Esta fuerza se ejercerá tanto más que la organización fónica de las palabras incluidas en el campo de gravitación será semejante a un determinado término. Bajo forma de "polvo sémico" estas entidades se verterán en el torrente del sentido.

II. *THANATOS*, LA MUERTE

La muerte, paradigma universal de las culturas tenía entre los mexicanos precolombinos un valor de primera importancia tanto por la expresión artística que inspiraba como por el papel estructurante que desempeñaba en la culturas indígenas.

Situándonos en la perspectiva ontológica que ha presidido nuestro estudio, consideraremos este fenómeno en la dualidad inherente a la condición humana de ser racional trascendente y a la vez parte integrante del mundo.

En los primeros balbuceos de la función simbólica, la reacción del hombre frente a la dimensión existencial que se abre delante de él, es de rechazo. El llamado "centrípeto" de reintegración a la intimidad primordial debió imponerse a la fuerza "centrífuga" que tendía a proyectar al hombre sobre el eje de su evolución. A través de sus primerísimos rituales *camaleónicos* de asimilación al mundo, éste bus-

Lámina 7. Huehuecoyotl y unos danzantes en la ebriedad del canto. *Códice Aubin*. Lámina 4.

caba en cierta manera la desintegración de esta conciencia mortal que significaba, en términos eidéticos, su exclusión de la intimidad fisiológica del mundo y que arrancaba el ser a su plenitud esencial. De hecho como lo dice Lacan: *yo soy donde no pienso, pienso donde no soy*. El desdoblamiento afectivo-espiritual del hombre era sentido, probablemente, como una entropía del ser cuya energía se fugaba en la abstracción vacía de la conciencia. La muerte no existía; el ser sólo buscaba su reintegración al mundo sin que una clara línea divisoria separara la vida y la muerte:

> . . . el sitio de la separación, el lugar del desarraigo, la boca por donde hablan en sueños la muerte y la vida es una cicatriz invisible.[12]

Con el desarrollo de la conciencia racional y la mayor trascendencia consecuente, la vida fue percibida en su aspecto existencial, y en este contexto se vislumbró su fin; la *muerte*. La dialéctica que empezó a oponer entonces los vectores divergentes de la muerte a la existencia y un anhelo de reintegración a la intimidad fisiológica del mundo, tuvo como resultante progresiva, con el predominio de la fuerza existencial, el que los comportamientos de reintegración esencial fueran poco a poco circunscritos en espacios *sagrados* donde se realizaban rituales correspondientes. A esta reducción espacial se añadió la

[12] Octavio Paz, p. 69.

focalización ritual sobre miembros escogidos de la comunidad que reducían simbólicamente el comportamiento reintegrador a una representación ritual. El *thanatos* que yacía en la fibra psíquica de cada individuo se cristalizó ritualmente sobre un *representamen* que realizaba así una función catártica.

En la perspectiva trascendental vigente entonces, los distintos ritos de reabsorción a la intimidad se revelaban insuficientes para la conciencia, y sólo la muerte podía realizar esta difusión del ser en la *fisis*. La muerte era como instrumento ritual de reintegración al mundo de la plenitud fisiológica.

En este punto de la evolución la muerte se presenta entonces de manera dual: 1. como la trágica interrupción de la existencia. 2. Como instrumento ritual de reintegración a una plenitud suprema.

A partir de este momento, tendencias opuestas van a caracterizar estas dos posturas culturales frente a la muerte: la dolorosa racionalización de la muerte va a buscar diluirse en las tinieblas fisiológicas, mientras que los rituales de reintegración a la intimidad se *apolinizarán* en su proyección socio-cultural, ordenando su caótico comportamiento psico-motor en torno a elementos míticos más estructurados, más aprehensibles para la razón. Una circunscripción muy precisa de los espacios sagrados protegerá el ritual de esta evolución del inconsciente sagrado hacia la luz de la razón, de su *profanación* en la dimensión social.

Para distinguir claramente las dos posturas del hombre náhuatl frente a la muerte, llamaremos *muerte catagénica* la muerte de la existencia tal y como la perciben todos los seres humanos, en su aspecto lineal, como fin, dolor, cataclismo, entropía social, y como *muerte anagénica*[13] la muerte sacrificial que sustrae a la víctima del espacio profano existencial para restituirla ritualmente a la intimidad esencial. Mientras la muerte catagénica es ruptura, la muerte anagénica es síntesis, reunión, *vida*. Este aspecto vital de la muerte anagénica se confirma con la antropofagía ritual que seguía generalmente el sacrificio:

> *. . .preparaban un tazón con maíz seco llamado tlacatlaolli, que ponían en frente de cada uno. En cada tazón iba un pedazo del cuerpo del cautivo.*[14]

La consustancialidad que implica esta *comunión* permite a la comunidad participar simbólicamente, a través de la víctima, a esta

[13] Elaboramos estos dos términos a partir de los conceptos bien conocidos de *catabolismo* y *anabolismo*. El *catabolismo* es la actividad metabólica que transforma la materia viva en desechos con la entropía energética que esto implica. Es la parte destructora del metabolismo. El anabolismo es la reacción contraria que realiza la síntesis molecular y permite la asimilación. Es la parte constructora del proceso metabólico.

[14] *Códice Florentino*, libro II, cap. 21.

asimilación a la totalidad cósmica que representa el sacrificio.

Pero si bien el ritual capta gran parte de las pulsiones de muerte (definida como una reintegración a la intimidad) y realiza así una catarsis, no las puede neutralizar totalmente en el individuo. Al margen de los rituales, el *thanatos* (como el *eros*) sigue habitando el hombre y esta manifestación difusa pero activa de la muerte será percibida por los nahuas que mantendrán en su expresión cultural una cierta tolerancia hacia las incoherencias *carnavalescas* de los miembros del grupo.

La pulsión mortal de difusión en la intimidad generó, evidentemente, los sangrientos rituales aztecas en los que una víctima es "reintegrada" simbólicamente mediante su muerte sacrificial a la totalidad primordial. Sin embargo la evolución "pro-gresiva" del hombre hacia la luz en una existencia plenamente asumida, conlleva naturalmente la mutación funcional de sus planteamientos míticos. En el contexto náhuatl prehispánico, la apertura de un pueblo esencialmente *telúrico*, arraigado a la madre tierra, a una dimensión celestial, fenómeno caracterizado mitológicamente por la infiltración de Quetzalcoatl en una consmovisión dominada por el tenebroso Tezcatlipoca, tuvo como consecuencia la mutación del principio de reintegración en principio de *vida*. A los determinismos fisiológicos ininteligibles que buscaban en el sacrificio una difusión simbólica de la víctima en el no-ser (o más bien el no-existir), suceden estructuras míticas analógicas aprehensibles en una dimensión existencial con carácter vital: el sacrificio reenergetiza la luz, alimentando al astro solar con la sangre de la víctima.

El carácter anagénico de la muerte sacrificial no cambia, puesto que en ambos casos lo que busca el ritual es paradójicamente un principio vital: una vida absoluta fuera del tiempo en el no-ser, o una vida cíclica perpetua del sol y de la existencia en la ofrenda de sangre.

A estas dos variantes culturales de percepción de la muerte corresponden distintas modalidades de expresión oral que hemos definido ya en términos ontológicos y que consideraremos según una perspectiva socio-cultural con ejemplos ilustrativos.

A. La muerte catagénica

Tlaocolcuicatl: El canto de lamentación

Tlacaelel puso guardas a la ciudad y mandó tocar atambores y caracoles, e invocar a los dioses sobre el caso, y cantar encima de los templos cantares tristes y lamentables, moviéndose en la ciudad gran dolor y tristeza, poniéndose toda en luto y lágrimas.[15]

[15] Durán, II, p. 285.

Lámina 8. El llanto: catarsis del dolor individual y colectivo. *Códice Florentino*, Libro I.

Al recibir la noticia de una sangrienta derrota del ejército mexica del rey Axayacatl contra los tarascos, Tlacaélel conmina a la ciudad a *llorar*, lamentar esta derrota y la entropía consecuente de las fuerzas de la nación generada por las muertes individuales de sus guerreros.

El *tlaocolcuicatl* o canto de lamentación está directamente vinculado con la muerte catagénica. Es la expresión lírica de una aguda concientización de la muerte realizada a nivel individual pero inmediatamente socializada para fines de catarsis común.

De hecho antes de ser canto, el *Tlaocolcuicatl* es grito, llanto, y las palabras que el canto injertará sobre el llanto tendrán que integrar en él el efecto global de su expresión.

El llanto (*choquiliztli*)

Los nahuas hacían una distinción radical entre la tristeza: *tlaocolli* peligroso estado de ánimo o de conciencia para el individuo y para la comunidad, y las lágrimas que se vinculan frecuentemente con ella pero tienen un arraigo fisiológico y permiten la catársis que libra al individuo del peso de su dolor espiritual.

Los *cuauhuehuetque*, ancianos con autoridad moral visitaban las casas de las viudas dirigiéndose a ellos de esta manera:

Hija mía, no te consuma la tristeza y te acabe los días de vida. Aquí os traemos y pasan por vuestra puerta, las lágrimas y los suspiros de aquellos que eran vuestro padre y vuestra madre y todo vuestro amparo. Esforzaos y mostrad sentimiento por aquellos nuestros hijos, los cuales no murieron arando ni cavando, ni por los caminos buscando la vida, sino por la honra de la patria son idos, todos asidos de las manos y, con ellos, el gran señor Huitznáhuatl, deudo muy cercano de nuestro rey señor. El cual, con los demás, gozan de aquellos resplandecientes aposentos del sol, donde andan en compañía, arreados de aquella luz suya; de los cuales habrá eterna memoria. Por tanto, matronas ilustres y señoras mexicanas, llorad vuestra desgracia y aflicción.[16]

Además del consuelo que representa la gloria terrenal y el hecho de acompañar al sol en su recorrido, la plática del anciano (*huehuetlàtolli*) subraya la funcionalidad catártica del llanto contra la corrosiva acción de la tristeza. La expresión: "no te consuma la tristeza y te acabe los días de vida" se opone diametralmente a: "señoras mexicanas, llorad vuestra desgracia y aflicción" sin contradicción alguna puesto que la segunda representa el remedio catártico a la primera. Como si fuera poco, los ancianos traen el refuerzo de "las lágrimas y los suspiros" de sus ancestros para ayudar a deshacer la tristeza. Mientras más intenso el llanto, más pronto desaparecerá el pesar.

Como llovizna de turquesa, como pulsera de quetzal, se esparce el llanto, el dolor de nuestra madre... también ustedes lloren! Entristezcan vuestros corazones.[17]

Estas expresiones, aunque de inspiración netamente prehispánica, fueron integradas por Sahagún a su *Psalmodia Cristiana*, buscando desviar las aguas lacrimales catárticas de los *tlaocolcuicatl* hacia el molino evangelizador.

El aparato catártico azteca

Acabada esta plática, salían a la plaza los cantores de los que morían en guerra, los cuales eran cantores particulares diputados para este solo oficio. Y salían todos, atadas las cabezas con unas cintas de cuero negro, y sacaban un instrumento y tocaban un sonido triste y lloroso y empezaban a lamentar y decir sus reposos a su modo.

En empezado a tañer y cantar salían las matronas, mujeres de todos los muertos, con las mantas de sus maridos a los hombros y los ceñidores y bragueros rodeados al cuello y los cabellos sueltos. Y todas puestas en ringlera, al son del instrumento, daban grandes palmadas y

[16] *Ibid.*, 287.
[17] *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 8, p. 194.

lloraban amargamente y otras veces bailaban, inclinándose hacia la tierra y andando así inclinadas hacia atrás.

También juntamente salían los hijos de los muertos, puestas las mantas de sus padres y con las cajuelas de los bezotes y de las orejeras y de las nariceras y de las joyas a cuestas. Los cuales daban las mismas palmadas que las madres, y lloraban los parientes de los muertos. Los hombres estaban todos en pie, sin mudarse, con las espaldas y rodelas en las manos, de cada uno de los muertos, ayudando a llorar a las mujeres. Y después de haber llorado un gran rato, decíanle los viejos: –"Descansad un poco y consuéleos el grande y resplandeciente sol, el cual pasa y rodea el mundo por encima de nuestra cabeza, a quien habéis hecho este llanto y honra."

Luego venían los amortajadores parientes de estas viudas, entrando parábanse y empezaban a llorar, haciendo gran sentimiento, y luego tornaban a tañer los cantores y a cantar lamentaciones, y tornaba otro llanto de nuevo y hacían tal aullido que ponían gran lástima y temor, dando grandes palmadas al son de los instrumentos. Y dejaban de tañer éstos cantores y de cantar otro poco y los amortajadores ponían-se en ringlera y unos tras otros iban saludando a las viudas y dándoles el pésame del suceso y a los viejos que estaban presentes. Y decíanles: "Muchas gracias os damos, señores, por la honra que hacéis al sol, señor de la tierra, producidor de todas las cosas y a sus hijos los muertos en la guerra."

También les decían otra muchas razones y agradecimientos por la honra que se les hacía.

Pasados cuatro días que hacían esta ceremonia, al quinto día hacían de palo de tea, hecho rajas, los bultos de los muertos. Y hacíanles sus pies y brazos y cabeza; poníanles su cara, ojos y bocas de papel poníanles sus cañidores y bragueros y sus mantas y, a los hombros, poníanles unas alas de pluma de gavilán. Decían que era para que anduviesen volando delante del sol cada día.

Emplumábanse las cabezas y poníanles sus orejeras y bezotes y sus nariceras. Ponían estas estatuas todas en una pieza que llamaban Tlacochcalco, y luego entraban las viudas. Ponía cada una a su estatua un plato de comida de un guisado que llamaban tlacacualli que quiere decir "comida humana", y unas tortillas que ellos llaman papulotlaxcalli, que quiere decir "pan de mariposas", y una poca de harina de maíz tostado, desleída en agua para bebida.

Luego que ponían esta comida tomaban el atambor los cantores y empezaban a cantar cantares de luto y de la suciedad que el luto y lágrimas trae consigo. Y traían los cantores vestidas unas mantas muy sucias y manchadas y unas cintas de cuero atadas a las cabezas, muy llenas de mugre. Llamaban a este canto tzocuicatl, que quiere decir "cantar puerco" o "de porquería".

Untábanse todos las cabezas con unas corteza de un árbol, molida, que ellos usan para matar los piojos. Traían luego cada uno una jícara del vino blanco que ellos beben, poniéndosela adelante a la estatua, y llamaban a los vasos en que ponían aquel vino teotecomatl que quiere decir "jícara divina", y ponían delante de la estatua rosas y humazos

muchos y poníanle delante un canuto grande y grueso para con que bebiese. A este canuto llamaban "bebedero del sol".

Luego los cantores de muertos tomaban aquellas jícaras de vino en las manos y alzábanlas en alto delante de las estatuas, dos y tres veces, y después derramaban aquel vino delante de ellas en cuatro partes, a la redonda de la estatua.

Acababa esta ceremonia, a puesta del sol, las viudas vestían a los cantores todos de mantas comunes y bragueros o ceñidores, y sendas coas a cada uno para cavar.

Luego mandaban los viejos que juntasen aquellas estatuas y les pegasen fuego, y juntas pegábanles fuego y ardía aquella tea y papel con que estaba envuelta con mucha furia. Y todas las viudas, mujeres de aquellos muertos, estaban alrededor del fuego llorando con mucha lástima.

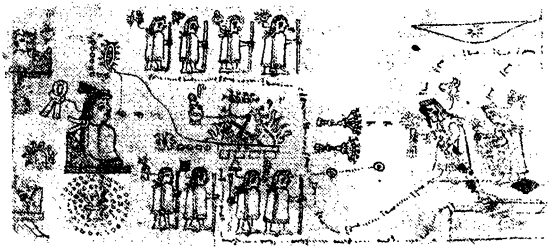


Lámina 9. Las exequias de un jefe tepaneca. Códice *Xolotl*. Lámina 8.

Acabados de quemar, salían los viejos y daban a todos gracias, en particular a las mujeres diciéndoles: -"Hermanas mías e hijas mías, esforzaos y haced ancho el corazón. Ya hemos dejado a nuestros hijos. los tigres y las águilas, y no penseis de tornarlos a ver, ni imagineis que es como cuando se salía de vuestra casa mohino y enojado, que no volvía en tres ni en cuatro días, ni como cuando iba a buscar su vida, que volvía desde a poco. Imaginad que ya se fueron para siempre.

"Mira, lo que debes de hacer es ocuparte de tus ejercicios mujeriles del huso y del telar, de barrer y de regar, de encender tu lumbre y estarte en tu recogimiento y esperar en el señor de lo criado, señor del día y de la noche, del fuego y del aire."

Con estas razones eran tantas las lágrimas de las mujeres que ponían espanto y lástima, y desde aquel día se ponían de luto y no habían de lavarse las vestiduras, ni la cara, ni la cabeza, hasta pasa-

dos ochenta días. Los cuales estaban en aquel luto y lágrimas y tristeza, y era tanta la suciedad que tenían y se les pegaba en las mejillas que, al cabo de ochenta días, enviaban los viejos a sus ministros diputados para aquel oficio, que fuesen a casa de aquellas viudas a traer las lágrimas y tristeza al templo. Los cuales iban y raspaban aquella suciedad de los rostros de aquellas mujeres y echábanlo en unos papeles y llevábanlo a los sacerdotes. Los sacerdotes mandaban lo echasen en un lugar que llamaban Yahualiuhcan, que quiere decir "lugar redondo".

A éstos que iban a echar ahí el lloro y tristeza a este lugar que era fuera de la ciudad les daban de vestir las mismas matronas. Las cuales iban al templo al cabo de todas estas ceremonias y hacían oración y ofrecían sus ofrendas de papel y copal y sacrificios ordinarios, con que quedaban libres de llanto y luto y de toda tristeza. Y enviábanlas a sus casas alegres y consoladas, las cuales, como si no hubiera pasado nada por ellas, así creían ir libres de todo llanto y tristeza.[18]

El papel del cantor

El cantor eleva su voz sobre un fondo de grandes palmadas, de llanto y de un baile muy específico en el cual los integrantes se inclinan hacia la tierra y se desplazan hacia atrás. Este baile se parece a los que se realizaban en la fiesta del décimo séptimo mes del año: *Tititl* en el que un sacerdote retrocedía levantando los pies hacia atrás, la cabeza inclinada hacia adelante como si se quisiera echar de cabeza. Seler concluye aquí que:

"... todo esto simboliza con suficiente claridad el apartarse de la luz; la región de la obscuridad, el hundirse de cabeza en la tierra."[19]

Los hijos de los muertos lloran y dan de palmadas llevando los atavíos y distintivos de sus padres "a cuesta".

El canto alterna con los consuelos hablados de las autoridades y establece así una especie de dualidad entre la *voz esencial y la palabra existencial.*

El canto induce y alimenta el llanto:

Luego tornaban a tañer los cantores y a cantar lamentaciones, y tornaba otro llanto de nuevo y hacían tal aullido que ponían gran lástima y temor, dando grandes palmadas al son de los instrumentos.[20]

Además de producir un llanto verbal, el cantor evoca los muertos y "supura" una lamentación mezclando el dolor y la impureza de la muer-

[18] Durán, II, pp. 287-290.
[19] Seler, en *Códice Borgia*, p. 143.
[20] Durán, II, p. 288.

te en un verdadero "abceso" que el ritual hará estallar para devolver a los individuos y a la comunidad la paz y la tranquilidad.

El luto se alimenta, por una parte, de la mugre y suciedad que ostentan durante ochenta días los deudos del muerto después de los cuales se "raspan los rostros" para echar las costras al *Yahualiuhcan*; por otra parte se nutre de cantos muy específicos llamados *Tzocuicatl*, "cantares sucios" (*tzoyo*: suciedad) que deben representar al nivel sentimental o conceptual, lo que los sucios andrajos expresan física y visualmente.

En términos generales digamos que este ritual intensifica el dolor y la impureza, como si uno dejara crecer un abceso para mejor poderlo reventar.

No encontramos, desgraciadamente, en el material recopilado por los religiosos españoles ejemplo alguno de estos *tzocuicatl*.

El cantor como sacerdote

Uno de los rasgos más notorios de este ritual es el papel preponderante que desempeña "el cantor" oficiando aquí como sacerdote.

> *Luego los cantores de los muertos tomaban aquellas jícaras de vino en las manos y alzábanlas en lo alto delante de las estatuas, dos y tres veces, y después derramaban aquel vino delante de ellas en cuatro partes, a la redonda de la estatua.*[21]

Después de esta ceremonia las viudas además de vestir a los cantores, las proveen con "una coa a cada uno para cavar"; justo antes de que se prenda el fuego a las estatuas de palo representando a los guerreros muertos en tierra lejana.

Los cantores aparentemente abren, con su canto, el camino al Mictlan, al mundo de los muertos, o más bien aquí el camino hacia el sol cuando éste desciende a las profundidades de la tierra. El hecho de que esta ceremonia se efectúe a la puesta del sol refuerza esta hipótesis. Concuerda además con el baile efectuado evocado arriba, y que busca la reintegración de la tierra.

El canto

Aunque las fuentes distingan varios *tlaocolcuicatl* (llamados a veces *icnocuicatl* en ciertos folios), podemos decir que este tipo de canto, como el llanto, no tiene ni principio ni fin; es un verdadero velo lírico que desciende sobre la comunidad y la envuelve en sus pliegues expresivos.

Busca exacerbar el dolor y así mismo destruirlo catárticamente:

[21] *Ibid.*, p. 289.

Ica nichocaya compoloa tomiquiz compoloa totlayocol yectlon cuicatli.

"Por ellos (los príncipes) lloro, (y esto) destruye nuestra muerte, destruye nuestra tristeza, bellos cantos."[22]

Un *tlaocolcuicatl*

El texto que sigue corresponde a los folios de 12 al 15 del manuscrito de los *Cantares Mexicanos*. Es un canto de lamentación Huexotzincatl, es decir de los eternos enemigos de los mexicas, pertenecientes así como sus aliados tlaxcaltecas al mundo náhuatl. Contiene además en su última parte una sutil interpolación española que muestra el claro esfuerzo por parte de los religiosos españoles para desviar la expresión verbal náhuatl de sus cauces paganos hacia los surcos del cristianismo.

Çan yehuan Dios ipalnemohua çan tonnemi yehuaya ye mitzonchixtoque in mocnoicnihua ye cuicatica onnetlamatoq ye xochitica.

Ya çan[23] *quitemohua mellet tlaycoltia mitzonyaitlanilia moyollio in tleyotl mahuizyotl aya ohua:*

Çan niquittoa onon niquilnamiqui[24] *ye antla ye iuhqui a icnopillotl tle yca cehuiz in noyollo tle yca polihuiz in notlayocol nihuexotzincatl mach oc onca ye nota, mach oc onca ye nona oc nechonnechixtiez mach oc onca ye nota, mach oc onca ye nona oc nechonnechixtiez oc nechonyollocehuiz auh yn amo niccentlamitinemiz a ycnopillotl ohuaya*

Nonteyhua paquihua aahuielo nican tocnihuan ona ye inquach ycozqui ahu in nehua ninotolinia antle ic nonpactaz antle ic nahuixtehuaz tenahuac ye nican ohuaya

Momaliman teucyotl momaliman icniuhyotl in tepicllotl aya ca oncan ca ompa huallaz noconnequi noconelehuia in tlpc antle ic nonpactaz antle et.[25]

Titloque tinahuaque timitzahuiltia nican antle mocnopilhuia monahuac ypalnemohua ca ihui xóchitl ypa titechmatia can toncuetlahui timocnihuan

Yn çan no iuhqui quetzaliztli ticxaxamania can no iuhquin tlacuilolli ticpopoloa ixquich ompa yahui can no ye mictla can tocepampoliuhyan

Tle ypan titechmati ycelteotl[26] *yhuin tiyolli yhuin te topolihuian can tonpopolihuitihui timacehualti cannelpa tonyazque.*

[22] *Cantares Mexicanos*, fol. 36.

[23] Yan can no tiene aquí mucho sentido. Es muy probable que como en las instancias anteriores se omitió la cedilla *çan* = *zan* "sólo".

[24] Conviene recordar que *niquilnamiqui* "yo recuerdo" proviene sin duda de una forma anterior *niquelnamiqui* "vengo a encontrar mi pecho".

[25] Es probable que este "et" (etc.) indique la repetición completa de un verso anterior idéntico.

[26] "El Dios único" clara interpolación española.

Can yeic nichocayan ynic tontlatzihui ypalnemohuani chalchihuitl tlapani quetzalli poztequia timoquequeloa o antaque antle ipan titechmati techtlatia titechpopolohua nicana.

Anca monecoyol ticmanaya motzaqual motlaqual yn ipalnemoani ayac can quittoa monahuac ycnopillotica tontlanilo.

Chalchiuhitzmolintoc onquetzalcuepontoc achin moyollo ypalnemoa ayac çan qittoa monahuac ycnopiltica.

Achin oncan yecan tinemi xonahauiacan y çan cuel achic cohuatihua in çan ixquich cahuitl ommahuiztihua in tlaca ayac nelli mocniuh in çan cuel achic onnetlanehuilo y iectli moxochiuh can coçahuic xóchitl.

Yxquich in cueponi mopetlapan mocpal ypan tecpillotl ytlahuatl ytec in teucyotl ye ic malinticac in moyaoxochiuh can coçahuic xóchitl

Ye antle nel o tic ytihua nican ypalnemohua ca iuhqui temictli ca toncochitlehua tlpc nellin tiquilhuilya nican.

Tlanel ye chalchihuitl tlamatelolli timaco ypalnemoani xoxhicozcatica tontlatlanilo ach in tecpillotl oceloyotl ach ayac nellin tiquilhuia nican.

Yoyaue ypalnemohuani moquequeloa ca temictli y tocotoa y tocniuh intlaneltoca toyollo ye nelli moqueloa yehua Dios.

Tla tonicnoahuiacan xopancalitec tlacuilolpan in technemitia ypalnemohuani ye quimati ye conitoa ynic timiqui timacehualtin ayac ayac ayac, nel on tinemi ye nican.

Onen notlacatl onen onoquiçaco anqui ye nica in tlapc ninitolinia in manel nonquiz in manel nontlacatl niquittoa tlenaiz onohuacon tepilhuan Ma teixco ninen in quê huel ximimatia ye noyehuataz yeyantli nolhuil can ninotolinia tonehuaz ca noyollo tinocniuh yn ayaxcan in tlpc ye nican.

Quenin nemoa in tenahuac mach ilihuiz tinemi an tehuit teixco ninemi çan ihuian can ycel nelli y can nonopechteca ça nontolotinemi y tenahuac.

Maca xicnotlamati noyollo macaoc tle xicyocoya ye nelli ayaxca ycnopiltihua in tlpc ye nellin cococ ye ontimalihuiz yn motloc monahuac ypalnemohua.

Çan niquintemohua niquimilnamiqui in tocnihua cuix occepa huitze y cuix oc nemiquihui ca cen tipolihui ça ce ye nican in tlpc macac cocoya yiollo ytloc y Nahuac Ypalnemohua.

Çan yeica nichoca nicnotlamati nonicnocahualoc in tenahuac in tlpc quen connequi moyollo ypalnemohuani maoc mellel onquiça ycnopillotl maoc ontimalihui monahuac ticcotl yehuan Dios an tinechmiquitlani.

Aço amo tipactinemi tlpc anca çan titocnihua ynic hualpaquihua tlpc.

Anca noch ihuin titolinia anca noch ihuin teopohui tenahuac ye nican.

Çan ca ilhuicatlytec oncan ticyocoya motlatol can yehua Dios qnin toconnequiz Mach titlatzihuiz ye nica tic ynayaz moteyo in momahuico tlpc ye nican queni toconnequiz.

Ayac huel icniuh ypalnemohuani antocnihua anquuhta amocelotl cannelpa toyazquen titlacocohua ye nica antepilhua.

Yn ma onnentlamati techcocolia in techmictiani ximotlapaloca moch onpa toyazque quenonamican.

Ma mixco ninen can ninotolonitinemi yn ixpa ypalnemoan yehua Dios çan techoncuilia çan techonyquanilia yn itleyo ymahuiço tlpc, ye nican oc xomocematica namechocauhtehuaz yn antocnihua yn antepilhua.

Yn tlaca ayaca huel ixpa yn ipalnemohua ca yhuian Dios ca techoncuilia ca techonyquanilia yn itleyo ymahuiço tlpc ye nican oc xonmocenmatican.

Lámina 10. Bulto mortuorio de Netzahualpilli. *Códice Durán II.* Lámina 49.

Yn çan ticcac ticocohua moyollo huel xitechonithua xitechoniztlaco yhuin tinemi nican ixpan ypalnemohua macaic ximiqui ma cemicac nican xinemi tlpc.

Auh y nehua niquittoa ecan achica çan iuhquin eloxóchtil ypan titomatico in tlapc ca toncuetlahuico antocnihua maoc ompolihui ycnopillotl maoc amelel quiça ye nican.

Tleyn tiquazque antocnihua tle yca tahuiazque canon i yoli tocuic canin tlacati tohuehucuh ninentlamatia tlpc. canî nemia ma malintimaniz yn icniuhyotl ma malintimaniz in cohuayotl huehuetitlan mach oc niquiçaquiuh mach oc niquehuaquiuh y cuicatl ahu in çanio nican ataca ye nica can ayahuilotl ninomanaz ma tontlaneltocan noyollo cuix nica tochan tpc çann i tolinican y teopouhca tinemi ca noconcui-

tiuh can niquitlanitiuh cuix iuhqui xóchitl ma occeppa nicpixoz, cuix tonacayotl occepa nictocaz in nota in nona cuix oc.

Xilotiz oncacamatiquiuh, in tlpcyca nichoca ayacon teca techicnocauhque tlpc can yhcac ohtli mictlan y temoya ca ximohuayan, cuix oc nelli nemohua quenomamica cuix ontlaneltoca toyollo çan topco petlaacalco ontetlatia ontequimiloa ypalnemohuani cuix oncan niquimitaz ymixco nontlachiaz nota in cuix nechalmacazque incuic intlatol nocontemohua ayacon teca techicnocauhque.

Yccoc xóchitl man nequimilolo man necuiltonolo antepilhuan huelixtihuitz cuecueyontihuitz çanyo xopa nomaci'catihuitz cempohualxóchitl yecoc xóchitl tepetitech.

Yn ça xiuhcalitic noncuica maquizcalitic niontlatoa ça nicuicanitl

Oc xocoyocoyacan xiquilnamiquican quenonamican ompa ye ichan aya nelli ye toyahui yn ompa ximoa çan timacehualti anca toyolia ixpan ye onyaz quiximatiz çan yehua Dios.

Tley anquiyocoyan? tlein anquilnamiqui antocnihua ma catle xicyocoyaca totech onquica in yectli xóchitl çan iuhqui yellel in ipalnemohua ça mochi ticyocoya mochi tiquilnamiqui ticNotlamati ye nica.

Mochiuh in tepilhua mochiuh in cococ teopouhtica nexcaltilo yehua Dios Ma xihuala tinocniuh tlein ticyocoya tiquilnamiqui tlpc çanio nican maca xitlaocoya ycnopilotl in ye cococ yca teopouhtica titonemitia nochipan tlpc.

Oacico ye nican ielel yıtlaocol ypalnemoa ye itic onnemia ma onnechoquililo in quauhtli ocelotl ye nican can tipopoliquizzque ayac mocahuaz.

Xicyocoyaca antepilhua ahuexotzinca manel ye chalchihuitl manel teocuitlatl no ye ompa yaz in canin ximohua qnonamican ayac mohuaz.

Nichoca nihualicnotlamati y niquilnamiqui chalchihuitl tlaçoxihuitl yn otictlati yn otiquimilo ycelteotl ach tle yca Cuix in toyollo tle yca polihuiz in totlayocol çâ ninentlama in tlanel moxochiuh yn tlanel yectlin a mocuic mach oc mocuepaquiuh in ayoquatzin cuix occepa niquittaz cuix occepa nicnotzaz in huehuetitlan.

Ye toCuic toxochiuh tic ehua ycuic ycelteotl yc onmoquechnahuatiuh yn icniuhyotl y matitech matiuh in cohuayotl in nicototehuac in tochihuitzin in conitotehuac in coyolchiuhqui ça tocochitlehuaco ça tontemiquico ahnelli ahnelli tinemico in tlpc.

Xoxopan xihuitl ypan tochihuaco hualcecelia hualitzmolini in toyollo xóchitl in tonacayo cequi cueponi oncuetlahuia in conitotehuac yn tochihuitzin.

Çan itlatol çan iciehuiz ontlahuiz in toca moquequeloa techahahuilohua nica ayac huelo ayac huelon quilhuiz yn itlatol ypalnemoani.

Yn tel ca ço huemac in timalo teçoçomoc teuctli tlacatecolotl y coyauh in cuetzpal oçomatlin teuctli tlachquiehuitl çan ontemo huehueyotian tlpc ayac huelo ayac huelo.

Ma huel manin tlalli ma huel ica tepetl quihualitoa ayoqua çan yehuan cuetzpaltzin

Tlaxcallan huexotzinco in a izquixóchitl cacahuaxóchitl ma onne-

mahmaco ma huel mani tlalla.

Nihuinti nichoca nicnotlamati nicmati niquittoa nic ilnamiqui macaic nimiqui Macaic nipolihui.

Yn can ahmicohua in can ontepetihua y ma onca macaic nimiqui Macaic nipolihui.

Ammonecuiltonol amonmoquimiloa antepilhuan quauhtli iztac in petlacalcatl ma yanquitlazihuiliti chimalli xóchitl, ic totonquia ic etic mochiuhtoc xayacamachan.

Anca icnopillotl ontitimaliuhtaz quenonamica aca ayaznequi atepilhuan amontlachiaznequi yn ompa nemohua amachcahua. Çan ca yellel ytlaocoly ixochiuh ye icuic ma ic tonahuiaca petlacalcatl in quauhtli iztac quenman tlacahuaz yn icelteotl yn ipaltinemi ye nican.

Teicnohuic teicnocemilhuititiltia yn ipaltinemi yehua dios anqui ycococauh ontemocnihuititiltia ypetlapa quenma tlacahuaz yn icelteotl in ipaltinemi ye nican.

Xochinquahuitl onicac in tamoan ychan dios yecha, oncan tiyocoloc tinahualtiloque teutlatoltica techylacatzohua in ça yehuan toteuh yn ipaltinemi.

Yhui yn teocuitlatl in nicpitza nicchalchuihtequi yectli tocuic yhuin teoxihuitl icni nappa, techilacatzohua nappa tamo, tamoa ychan yehua Dios ypalnemohuani e xonahuia e nica xopanian xopancalitic

Ye monecuiltonol moitecnelil huelon nemohua ypalnemohuani tlalpcque timohuihuixoa y timotzetzeloa nican moqu i nochan moqu i nocal ymança quemon in tlpc ynic ye nemohua mopetlapan momahuiçoca ayac çan quittoa monahuac toteicnoytta tontemopepenia

Yca monoma in tehuatl toteicnoytta mochiel ymaca mocal ymaca camitzontlapielia ypalnemoani xiuhtzin in coyolchiuhqui xihuitl popoca moquihuitzin ayac çan quittoa monahuac tonteycnoitta.

Cuicatl ayolque xóchitl ancueponque antepilhuani çacatimaltzin in tochihuitzin ompa ye huitze xochimecatl

Ça ye colinia yhuehueuh yayacach ypalnemohuani amoxicuiliuhtoc anmocuic anquiçoçoa a huehuetitlan motenehuatzin moquauhtzetzeloa xochiyaoyotica conahuiltia ycelteotl.

"¿Dónde tú o Dios, gracias a quien se vive, dónde vives? "Yehuaya ye". Tus padres amigos te esperan con cantos se lamentan, con flores.

Aquí buscan tu pecho, se entristecen, le piden a tu corazón la grandeza, el renombre Aya Ohua.

Sólo yo digo, yo recuerdo si así es la aflicción, con qué descansará mi corazón, con qué desaparecerá mi tristeza yo el Huexotzincatl

Acaso todavía tengo yo un padre, acaso todavía tengo una madre, ¿me esperarán? ¿reconfortarán mi corazón?

No puedo poner fin a la aflicción Ohuaya!.

Andan, se divierten, se regocijan, aquí nuestros amigos. Tienen sarapes, collares Auh!

Pobre de mí, no tendré placer, no me iré satisfecho de aquí entre la gente Ohuaya!

Se enrolla el mando, se enrolla la aflicción, la nobleza Aya.

Desde allí, desde allá vendrá, lo quiero, lo deseo en la tierra.

No tendré placer, no me iré satisfecho de aquí entre la gente Ohuaya!

Tú, el que estás cerca, junto, te regocijamos aquí. Nada se mantiene a tu lado. Sólo como flores nos tratas, sólo nos marchitaremos nosotros tus amigos.

Y también como esmeraldas los rompes, como pinturas los destruyes.

Todo se va allá.

Sólo, también "ye", el lugar de los muertos, en el lugar donde todos perecemos.

Cómo nos tratas o Dios. Así nacemos, así perecemos. Sólo vamos pareciendo nosotros "macehuales". ¿Dónde iremos en verdad?

Sólo entonces me queda llorar cuando te desanimes, oh dador de la vida. Se rompe el jade. Se desgarra la pluma.

Tú "Moquequeloa", nos desprecias, nos escondes, nos destruyes aquí.

Somos tus hechuras, hacemos ofrendas: tu templo, tu comida, nadie dice que frente a ti se te ruega pobremente.

Tu corazón refresca como el jade, tu corazón florece como pluma de Quetzal, dador de la vida.

Nadie dice que frente a ti se te ruega pobremente.

Poco tiempo en el buen lugar, vivimos, regocíjense.

Sólo un poco hay amistad. Sólo por un tiempo lucen los hombres. Nadie es realmente tu amigo.

Sólo un poco son prestadas las buenas flores, las doradas flores.

Toda la nobleza florece sobre tu estera, sobre tu trono.

En el llano se enreda tu flor de guerra, la flor dorada.

Ya nada verdadero decimos aquí dador de la vida. Sólo como un sueño, sólo en sueño hablamos en la tierra.

Nadie habla con la verdad aquí.

Te dan jade y cuentas, dador de la vida, con collares de flores te invocan, te llaman ya sea la nobleza, los guerreros águila, los guerreros jaguar.

Nadie habla con la verdad aquí.

Yohuaye dador de la vida. "Moquequeloa" lo que decimos es sueño, mi amigo, nuestro corazón es crédulo, en verdad Dios se burla.

Regocigémonos, pobres que somos, en la casa de la primavera, en el lugar de la pinturas.

El dador de la vida que nos hace vivir, sabe, dice cuando morimos nosotros los macehuales.

Nadie, nadie, nadie vivimos realmente aquí.

En vano he nacido, en vano he salido aquí en la tierra. Pobre de mi. Que no salga yo. Que no nazca. ¿Digo lo que haré? Mis príncipes.

Que no afrente a alguien

Cuidado!

Yo iré al lugar que merezco.

Sólo me aflijo, tú subirás allí mi corazón, tú, mi amigo, difícilmente aquí en la tierra.

¿Cómo vivir entre la gente? ¿Quizá vivimos locamente? yo vivo enfrentándome a la gente. Suavemente, sólo la única verdad. Sólo yo me inclino, sólo bajo la cabeza delante de la gente.

No te lamentes mi corazón. Ya no hagas nada. En verdad difícilmente uno existe en la tierra. En verdad arde; uno se cubre de llagas a tu lado, cerca de tí. Dador de la vida.

Sólo busco, recuerdo amigos. ¿Vendrán otra vez? ¿Vienen otra vez a vivir?

Pues morimos del todo, completamente aquí en la tierra. Que no sufra el corazón de nadie aquí en la tierra, al lado, cerca del dador de la vida.

Entonces yo lloro, me aflijo, me abandonaron aquí en la tierra. ¿Qué quiere tú corazón, dador de la vida?

Que no salga de tu pecho todavía la aflicción.

Que no se sufra cerca de ti, dios, que me quiere muerto.

Quizás no vivimos con placer en la tierra, aunque somos amigos para que haya felicidad en la tierra.

Aunque todos así sufrimos todos así nos aflijimos, aquí entre la gente.

Sólo en el cielo, allá tú forjas tu palabra. Sólo él, Dios. Como quieras. Quizás te diviertes aquí, escondes mi gloria. Tu renombre en la tierra. Aquí como tú quieras.

Nadie es amigo del dador de la vida, ustedes amigos, ustedes las águilas, los jaguares, donde vayamos, sufrimos aquí o ustedes príncipes.

¡Que haya lamento! nos odia, nos mata. ¡Salúdenlo! todos allá iremos, al lugar de lo desconocido.

Que no te ofenda. Sólo vivo sufriendo en presencia del dador de la vida. Dios, sólo nos toma, sólo nos quita su gloria, su renombre en la tierra. ¡Cuídense!

Oíste, tú sufres. Tu corazón puede. Venos, ven a mirarnos como vivimos aquí frente al dador de la vida.

Ojalá y nunca mueras. Ojalá y siempre vivas aquí en la tierra.

Y yo digo sólo un poco, sólo como una flor de elote, vinimos a conocernos en la tierra, sólo vinimos a marchitarnos amigos.

Que sea destruida la aflicción. Que salga vuestro pecho aquí. ¿Qué comeremos, amigos? ¿Con qué nos alegraremos? ¿Dónde toma vida nuestro canto? ¿Dónde nace nuestro tambor? Me lamento en la tierra.

¿Dónde viven?

Que se enrolle la amistad, que se enrede la amistad cerca de los tambores.

Quizás todavía saldré. Quizás todavía elevaré el canto. Sólo aquí. ¿Alguien? Palomas.

Aquí sólo hay neblina. ¿Sólo Yacahuilot? Yo me extenderé.

No seamos crédulos, mi corazón.

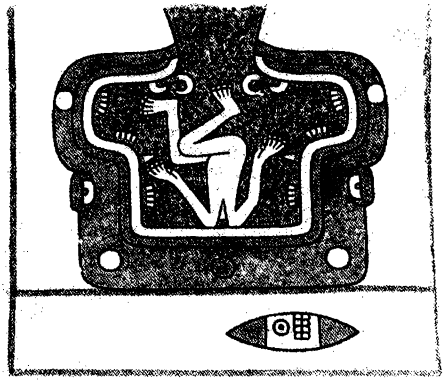


Lámina 11. La tierra recupera lo que, un día, salió de ella. *Códice Laud*. Lámina 21.

Acaso es aquí, nuestra casa en la tierra. Sólo (es) un lugar de sufrimiento, de aflicción (en el) que vivimos.

¿Acaso es como una flor?

Ojalá y otra vez lo recoja.

Acaso otra vez sembraré nuestra carne, brotarán mi padre, mi madre, otra vez. Como joven maíz verde en la tierra. Por esto yo lloro. Nadie (se queda) con la gente.

Nos abandonarán en la tierra.

Sólo está el camino de Mictlan,[27] el lugar del descenso, sólo el lugar de los descarnados.

¿Acaso se vive la verdad en lugar desconocido?

Lo cree mi corazón. Sólo en el arca, en el cofre[28] esconde a la gente, la amortaja, el dador de la vida.

¿Acaso allí yo veré el rostro de mi padre, de mi madre, los observaré?

Me ofrecerán su canto, su palabra que busco, nadie se queda con la gente. Nos abandonaron.

Las flores llegaron. Que se adorne todo, que se engalane, príncipes, vienen deliciosas, resplandecientes.

En tiempo de verdor llegaron los "cempoalxóchitl" llegaron las flores en el monte.

[27] Mictlan: Mundo de los muertos.

[28] El arca, el cofre: binomio léxico para el secreto o más generalmente todo lo que está escondido.

Sólo en casa de turquesa, yo canto en casa de la ajorca. Yo hablo. Soy el cantor.

Compónganlas, recuérdenlas allá en el lugar desconocido en su casa "aya" en verdad "ye" nos vamos allá donde no se descarna, nosotros los macehuales.

El tiempo de nuestra vida frente a él, se irá, lo conocerás a él, a Dios.

¿Qué componen? ¿Qué recuerdan, amigos? compongan el que hace salir de nosotros la flor, buena como el pecho del dador de la vida.

Todos los componemos, todos los recordamos, nos lamentamos aquí, todos los príncipes, todo con dolor y sufrimiento los hace aparecer el Dios.

Ven, amigo; que creas, que recuerdes. Siempre en la tierra.

Sólo aquí. No te lamentes de la aflicción, porque, yo sé que con dolor y con sufrimiento vivimos siempre aquí en la tierra.

Llegó aquí el pecho, el lamento del dador de la vida, vivía adentro.

Que lloren los (guerreros) águilas; los (guerreros) jaguares. Aquí desapareceremos. Nadie se quedará.

Créanlo ustedes príncipes, ustedes Huexotzinca. Aunque sean de jade, aunque sean de oro, también allá se irá, donde uno se descarna, en el lugar desconocido. Nadie se quedará.

Yo lloro, me aflijo, recuerdo el jade, la preciosa turquesa que escondiste, que amortajaste. Dios único.[29]

¿Con qué? ¿Nuestro corazón? ¿Con qué desaparecerá nuestra tristeza? Sólo me lamento. Por lo menos tus flores, por lo menos tus bellos cantos.

Regresará quizás Ayocuantzin. ¿Otra vez lo veré? Otra vez lo llamaré en el lugar de los atabales.

Nuestro canto, nuestras flores elevamos, el canto del Dios único. Se abrazan los amigos; se dan las manos los compañeros.

Lo que dejó dicho Tochihuitzin cuando se fue, lo que dejó dicho Coyolchiuhqui (es que) sólo vinimos a soñar, sólo vinimos a soñar. No es cierto que vinimos a vivir en la tierra.

Como hierba de tiempo de verdor actuamos. Nuestro corazón reverdece, brota, nuestro cuerpo es una flor. Algunos florecen, (otros) se marchitan (como) lo dejó dicho Tochihuitzin.

Sólo su palabra, su sacrificio hará la luz. Se burla de nosotros. Nos avergüenza aquí. A nadie, a nadie le confía su palabra el dador de la vida.

Hasta Huemac, el señor Tezozomoc, el brujo, Cuetzpol, el señor Ozontli o Tlachquihuitl bajan a la vejez de la tierra.

Nadie puede, nadie puede.

Ojalá y la tierra siga. Ojalá y el monte perdure y vuelvan a hablar Ayocuan y Cuetzpalin.

Que se distribuyan flores de ezquite y flores de cacao a los de Tlaxcala y Huexotzinco. Ojalá y perdure la tierra.

[29] Clara interpolación española.

Me embriago y lloro, me lamento, yo sé, yo hablo, yo recuerdo. Ojalá y nunca muera, ojalá y nunca perezca. Que vaya donde no hay muerte, donde se vive, que vaya yo allá. Ojalá y nunca muera, ojalá y nunca perezca. Con vuestras riquezas os adornais príncipes Cuauhtliztac Petlicalcatl. No desanimen la flor de escudo con lo que se calienta, se vuelve pesado Xayacamachan.

La aflicción se enrollará en el lugar desconocido. Alguien quiere ir, príncipes. ¿Quieren ver dónde se vive oh jefes?

Sólo su pecho, su tristeza, su flor, su canto. ¡Alegrémonos! Petlicatl, Cuauhtliztac, el dador de la vida, el Dios único, mostrará misericordia aquí.[30]

Dador de la vida, trae misericordia, mantiene la misericordia de la aflicción, hace amigos en su estera cuando muestra misericordia aquí, el Dios único, el dador de la vida.

El árbol da flores, se yergue en Tamoanchan, casa de Dios. Allá fuimos creados, fuimos ordenados, con la palabra del señor, nos enrolla en un árbol, él nuestro Dios, el dador de la vida.

Como el oro, yo fundo, como jades corto los bellos cantos, como turquesa, cuatro veces Tamo, Tamoa, la casa del dios; el dador de la vida.

Regocíjense aquí, en lugar del verdor, en la casa del verdor.

Tus riquezas, tu misericordia viven dador de la vida, dueño de la tierra; te sacudes, te esparces aquí en la tierra. Así mi hogar, gracias a ti mi casa está aquí en la tierra. Así se vive en tu estera en el lugar donde se te honra.

Nadie habla a tu lado, tienes compasión de la gente, tú enmiendas a la gente.

Tú sólo tienes compasión, el lugar de tu templo, el lugar de tu casa, donde están de guardia Xiuhtzin, Coyolchiuhqui, Xihuitl, Popoca, Moquihuitzin.

Nadie dice que a tu lado uno desespera.

Como los cantos que vinieron a la vida, como las flores nacieron los príncipes Zacaltimaltzin, Tochihuitzin. De allí vinieron las guirnaldas de flores.

El dador de la vida tocó su tambor y sus sonajas, vuestro canto está pintado en los libros. Lo despliegan junto a los tambores. Motenehuatzin se esparce como una águila.

Con la guerra florida se complace al Dios único.

Si bien consideramos este texto como un tejido continuo, distinguimos en él varias voces que provenían probablemente de cantores distintos y se fundían en la instancia del canto. De hecho lo vimos, son varios los cantores que ofician y es muy poco probable que cada uno produzca un cantar particular en el espacio relativamente reducido del ágora o del templo. Varios cantares como uni-

[30] Aquí comienza la parte fuertemente interpolada por los españoles.

dades distintas no podían lograr la síntesis emocional que requería el momento; al contrario podían captar sobre un cantor específico la atención de los participantes al ritual mortuorio y desfuncionalizar una expresión que intentaba envolver a la comunidad. Por lo tanto es probable que las secuencias que señalamos a continuación fuesen cantadas por distintos cantores. Representan de todas maneras diferentes voces subjetivas aunque hayan sido producidas por un mismo cantor.

Voces entrelazadas

Lo que surge verbalmente del lamento, como afirmación preñada de dolor, exclamaciones desgarradoras o interrogantes desesperadas se expresa de una manera sincopada y profundamente distáctica, puesto que el verbo se ve investido por el sollozo con el cual establece una relación de contrapunto. Lejos de instaurar una continuidad verbal, el *Tlaocolcuicatl* brota paradigmáticamente de las profundidades heridas del hombre y cada grito verbal, ya sea inquisitivo o exclamativo, se vuelve a cerrar sobre sí mismo, teñido de matices afectivos pero sin que una perspectiva global, otra que la lamentación, rija sus apariciones.

Frente a la imposibilidad de determinar la parte correspondiente a cada cantor en la fusión verbal que representa este texto, trataremos a continuación de identificar las distintas voces que se perciben a través de evocaciones que el dolor esculpió en la materia verbal.

Reorganizamos por lo tanto el texto reuniendo sus diferentes elementos expresivos bajo una tonalidad temática particular. No daremos aquí más que un ejemplo para no extendernos.

El dios como amparo

Dónde tú o Dios, gracias a quien se vive, ¿dónde vives? Tus padres amigos te esperan con cantos se lamentan, con flores, etcétera.

El Dios exterminador

Tú, el que estás cerca, junto, te regocijamos aquí. Nada recibimos a tu lado. Sólo como flores nos tratas, sólo nos marchitaremos nosotros tus amigos.

Y también como esmeraldas las rompes, como pinturas las destruyes, etcétera.

Créanlo ustedes príncipes, ustedes Huexotzinca. Aunque sean de jade, aunque sean de oro, también allá se irá, donde uno se descarna, en el lugar desconocido.

Yo lloro, me aflijo, recuerdo el jade, la preciosa turquesa que escondiste, que amortajaste.

La invectiva del hombre contra el Dios

"Yohuaye" dador de la vida, "Moquequeloa" lo que decimos es sueño, mi amigo, nuestro corazón es crédulo, en verdad Dios se burla, etcétera.

La aflicción expresada verbalmente

Entonces yo lloro, me aflijo, me abandonaron aquí en la tierra. Que quiere tu corazón. Dador de la vida, etcétera.

No hay alegría en la tierra

No te lamentes mi corazón. Ya no hagas nada. En verdad difícilmente uno existe en la tierra, etc.

La vida es un sueño, nada es verdad.

Ya nada verdadero decimos aquí dador de la vida. Sólo como un sueño, sólo en sueño hablamos en la tierra.
Nadie habla con la verdad aquí
Nadie habla con la verdad aquí
Nadie, nadie, nadie, vivimos realmente aquí.

El mictlan

Sólo está el camino de "Mictlan", el lugar del descenso, sólo el lugar de los descarnados, etcétera.

La existencia en la tierra

Andan, se divierten, se regocijan, aquí nuestros amigos. Tienen sarapes, collares Auh!...

Las flores

En tiempo de verdor llegaron los cempoalxóchitl llegaron las flores en el monte...

Padre, madre y ancestros

Acaso todavía tengo yo un padre, acaso todavía tengo una madre, ¿me esperarán? ¿me esperarán? ¿reconfortarán mi corazón?...

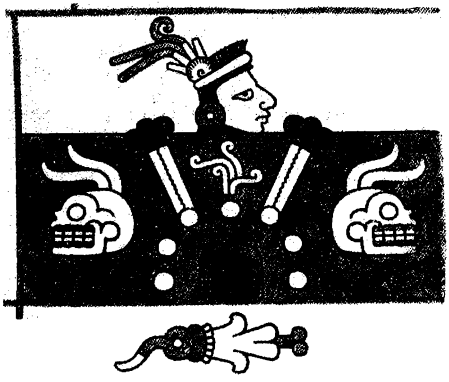


Lámina 12. El hombre fue creado en la tierra. *Códice Laud*. Lámina 21.

Se enreda el mando

En el llano, el gobierno, en el mando se enreda tu flor de guerra, la flor dorada.

Nadie se quedará en la tierra

Nos abandonaron en la tierra.
Me ofrecerán su canto, su palabra que busco, nadie se queda con la gente. Nos abandonaron.
Nadie se quedará
Nadie se quedará
Nadie puede, nadie puede.

Nunca nacer

En vano he nacido, en vano he salido aquí en la tierra.

Cada uno de estos temas representa de alguna manera un grito de la trascendencia inmediatamente absorbido por el llanto que figura aquí la proximidad de la inmanencia donde se borran los límites de la conciencia. De hecho, el efecto de las palabras sobre el individuo doliente no se realiza de manera lineal, directamente de emisor a receptor de un mensaje, sino en forma más global en él que el con-

cepto evocado por el lenguaje se integra a una unidad superior donde se coordina a su vez la acción catártica.

Ningún sentimiento específico expresado verbalmente puede por sí sólo catalizar el dolor individual o el duelo colectivo. Distintos cantos elevados por diferentes cantores reunidos buscarán por lo tanto unir la especificidad trascendental de un sentimiento particular, a la indeterminación global que requiere el efecto catártico a nivel de grupo.

Parece entonces probable que los distintos cantares se enunciaran simultáneamente logrando así una verdadera "estereofonía" que ubicaba y mantenía claro cada sentimiento expresado, a la vez que fundía en un bloque de tristeza común (*stereos* en griego significa "sólido") la pluralidad sentimental que expresaba cada cantor.

Para realizar tal efecto los cantares tenían que sincronizarse sutilmente, haciendo surgir en diferentes puntos del ágora donde se efectuaba la lamentación y en diferentes momentos, los paradigmas verbales de la tristeza.

Éstos convergían hacia un punto focal ideal psicoacústico donde se sintetizaba la pluralidad temática trascendental de los cantares a la vez que se cristalizaba el dolor individual de cada ego en un abceso psico-social más fácil de reventar.

El texto tal y como se presenta en el manuscrito de los *Cantares Mexicanos* reúne probablemente las voces entrelazadas de varios cantores en una misma unidad gráfica. Aparece por lo tanto singularmente incoherente en el plan de la continuidad semántica y sumamente distáctico a nivel gramatical.

El canto de lamentación con tenor lírico e impregnado de lágrimas desciende a las profundidades del ser por el llanto y la voz, a la vez que busca el sólido amparo social por medio de la estereofonía de sus cantos.

Hoy día, el lector de un Tlaocolcuicatl en el exilio de la escritura, debe por lo tanto descubrir y ubicar las voces presas en el alfabeto, abrir las mallas del tejido (texto) gráfico para oír en el punto imaginario de un espacio-tiempo pretérito, gemir y cantar la muerte.

Onechyayahualco in itecococayo miquiztli ic nichoca ic nitlaocoya...

"El dolor de la muerte me ha rodeado. Yo lloro, estoy triste..."[31]

La interpolación española

Como lo vimos anteriormente después de la recopilación de los documentos, a lo largo de las diferentes transcripciones y correcciones que realizaban, los religiosos españoles interpretaban los textos

[31] Sahagún, *Psalmodia cristiana*, fol. 324.

para ajustarlos a los nuevos determinismos socio-culturales en vigor, pero sobre todo para poder utilizarlos posteriormente en la difusión del Evangelio. En efecto, la expresión oral náhuatl entrañaba los distintos matices afectivos de la epistemê de los pueblos del Anáhuac y era preciso atacar el "mal" de raíz y sin destruir la forma, sustituyendo la visión pagana del mundo por una visión cristiana.

Los pueblos nahuas eran profundamente religiosos y vivían en (práctica) simbiosis espiritual con lo divino ya fuese natural o delineado en las figuras de sus distintos dioses. El ataque frontal que había consistido en tratar de persuadir a los indígenas que el Dios de los cristianos era superior a los suyos no había surtido efecto[32] y los religiosos buscaban caminos más recónditos para llegar al alma de sus pupilos. A partir de este momento los frailes van a insinuar muy sutilmente sus contenidos eidéticos en los moldes de la expresión náhuatl.

La práctica más común, cuando lo permitía el sentido del texto, era sustituir el nombre del númen pagano por el de Dios o Icelteotl "el Dios único", en la frase, sin alterar su aspecto sintáctico ni su expresión global.

> *Tle ypan titech mat ycelteotl*
> "Como nos tratas Dios único" (fol.12).

> *Ontlanneltoca toyollo ye nelli Moqueloa yehua Dios*
> "Nuestro corazón tiene fe[33] en verdad Moqueloa, él, Dios" (fol. 13).

Es interesante notar, en estos ejemplos tomados de nuestro texto, que el corrector no dudó en dejar el nombre del númen Moqueloa (Moquéqueloa) al lado del de Dios, haciéndolos coexistir provisionalmente para desprender al primero más fácilmente después.

Sin embargo, encontramos en este texto por demás de tenor muy prehispánico, una interpolación más sutil y más estructurada. De hecho parece que los recopiladores dejaron que el canto se desarrollara casi libremente con un mínimo de intervenciones para alterar la última parte, realizando un paralelismo contrastante con la que precede a la vez que conservaban inteligentemente el entorno formal y semántico.

[32] El Coloquio de los doce que enfrentó a los sabios indígenas *(Tlamatinme)* con los religiosos franciscanos sobre temas existenciales y de religión, fue uno de estos encuentros. Resulta muy extraño que la mayor parte de la argumentación indígena haya desaparecido para dejar algunas réplicas corteses e inofensivas, dejando libre el campo dialéctico a los españoles.

[33] Ciertas expresiones fueron creadas en náhuatl por los españoles para expresar más adecuadamente el pensamiento cristiano. Otras fueron utilizadas muy peculiarmente para distinguir la "fe" cristiana de las creencias paganas. *Tlaneltoca*: "creer" es una de ellas, ya que implica la fe en el Dios cristiano.

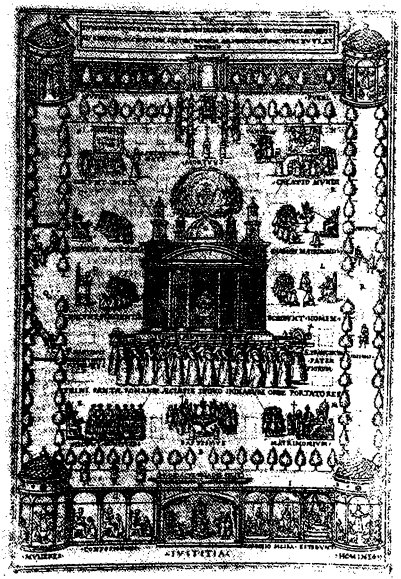


Lámina 13. Portada de la "Rhetorica christiana" de Diego de Valadés. Presenta la obra evangelizadora realizada por los franciscanos en el Nuevo Mundo.

El elemento nuevo que se introduce en esta interpolación es el concepto de "misericordia" *teicnoittaliztli* y sus variantes morfológicas: *teicnoitta, teicnohuica* etc. Aunque muchas expresiones en náhuatl puedan expresar una idea muy próxima a este concepto, la "misericordia" no era un elemento cultural del Anáhuac donde los dioses no tenían este tipo de relaciones con los hombres.

Localizamos la fractura eidética apenas visible en el texto al nivel de la nota 30 donde el (o los interpoladores) aprovechando un ápice emocional del texto ("sólo su pecho, su tristeza, su flor, su canto") introduce la noción de misericordia" debidamente envuelta en un marco de referencias indígenas (evocación de los príncipes que se fueron) que lo maquilla un poco. Esta fractura es la exhortación: *tonahuiacan* "alegrémonos" que busca disipar la tristeza y anunciar la "buena noticia" que constituye la misericordia de Dios.

Para realizar un sincretismo perfecto, las distintas apelaciones de dios están reunidas en torno al nuevo concepto:

Yn ipaltinemini yehua Dios... yn icelteotl in ipaltinemi
"El dador de la vida, él Dios... el Dios único"

El término propiamente náhuatl *ipaltinemi* que designa generalmente a Tezcatlipoca, está estrechamente asociado con los "neologismos" yehua Dios "el Dios" y icelteotl "el Dios único".

Un poco adelante el concepto de pecado está insinuado a través del "árbol" que se yergue en Tamoanchan entidad mítica plenamente indígena. Del árbol de Tamoanchan al árbol cristiano en torno al cual se enreda la serpiente no hay más que un paso fácilmente dado por medio del verbo *ilacatzoa*:[34] que sirve ahí de lazo de unión entre dos diferentes campos semánticos inter-culturales.

Subrayemos aquí, a nivel gráfico, la separación indebida de tamoan *ychan* Dios por *tamoanchan* con la añadidura de la expresión *yecchan* "la buena casa" que no quiere decir nada en el contexto religioso náhuatl prehispánico, pero indica claramente la intención por parte de los españoles de distinguir lo bueno de lo malo.

Lo bueno y lo malo están además implícitamente distinguidos en una oposición clara instaurada en una secuencia verbal.

Xochincuahuitl onicac in tamoan ychan Dios yeccha, oncan tiyocoloc tinahuatiloque teuctlatoltica.
"El árbol frutal se yergue en Tamoan la casa de Dios, la buena casa. Allí fuimos creados, nos hablaron, con la palabra del señor."

Techylacatzoa in ça yehuan toteuh yn ipaltinemi,
"Y nos enredó él nuestro Dios, el dador de la vida."

En el primer segmento, Dios es referido cristianamente como Dios y *Teuctlátoltica* "con la palabra del señor"; mostrando además una traducción forzada ya que *teuctli* es el señor, pero como jefe de la nación sin connotación alguna de tipo religioso.

A este primer segmento "bueno" asociado al Dios cristiano se opone el segundo, el del "enredo" a cargo del dios autóctono: *Toteuh* "nuestro Dios", *yn ipaltinemi* "el dador de la vida", el malo, pero que prudentemente no se distingue muy claramente todavía del otro para permitir una asimilación sincrética de los nuevos valores.

El nuevo concepto: "misericordia" se ve diluido en un contexto totalmente prehispánico del que destaca solamente el vocablo "Dios".

En esta última parte la tonalidad ha cambiado y la "misericordia" de Dios trae la alegría, y la tierra se vuelve, contrariamente lo que se expresa al principio, la "casa" de la gente.

[34] Enrollarse alrededor de un árbol, hablando de una serpiente.

Además, los interpoladores españoles responden antagónicamente a lo expresado antes. En la inspiración propiamente náhuatl, la presencia del Dios es considerada como nefasta:

Nican àtle monolpilhuia monahuac ipalnemoani,
"Aquí nada recibimos a tu lado, dador de la vida."

Nellin cococ ye ontimalihuiz noyollo yn motloc monahuac ypalnemohua.
"En verdad duele, se cubrirá de llagas mi corazón a tu lado, cerca de tí, dador de la vida."

En la parte interpolada, la expresión *monahuac* "a tu lado" se repite anafóricamente pero con predicados más propios del Dios misericordioso de los cristianos:

Ayac çan quitoa monahuac tonteicnoitta tontemapepenia.
"Nadie habla. A tu lado tienes compasión de la gente, la enmiendas."

El Dios cristiano se opone entonces claramente al dios indígena en el hecho de que ofrece misericordia a los que se acercan a él. El *monahuac* "a tu lado", todavía relativamente impreciso, se ve además sutilmente materializado a través de expresiones como *mopetlapan* "tu estera" (es decir tu lugar de mando), *momahuiçocan* "el lugar donde se te honra", *mochiel* y *manca* "el lugar donde eres esperado y ofrendado", *mocal* y *manca* "la casa donde eres ofrendado", es decir la iglesia, que colindaba generalmente con el cementerio, lugar de los muertos.

La sutil destilación de la ideología cristiana en la médula misma de la expresión oral autóctona permitirá la penetración del evangelio en las comunidades indígenas y será la causa esencial de este sincretismo religioso que caracteriza la fe indígena de México hasta nuestros días. Al barajar lo pagano y lo cristiano en un miso mazo, los religiosos pensaban poder más tarde extirpar el primero en aras del segundo, pero la mezcla se consolidó en lo que es hoy día el muy sincrético pensamiento cristiano indígena.

B. La muerte anagénica

Hemos definido en la primera parte de este libro, el dionisismo en términos ontológicos como un elemento estético ritual dentro de la tendencia natural del hombre a reintegrarse a la intimidad de la que se siente expulsado cuando se establece la dualidad por medio de la función simbólica. En este contexto, el intento de borrar los contornos individuales y de suprimir la fría distancia trascendental que lo

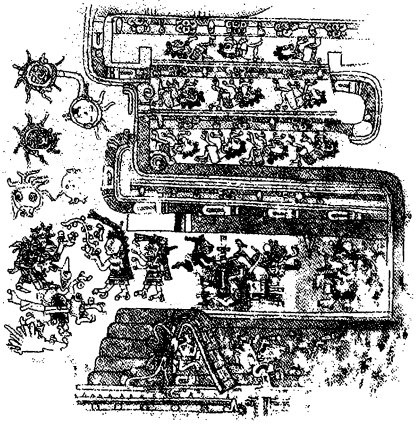


Lámina 14. Los niveles de la dimensión celestial. *Códice Borgia*. Lámina 34.

separa afectivamente del mundo, se manifiesta por un comportamiento que hemos definido como camaleónico y que lo incita a diluirse sobre el fondo natural que lo rodea.

Tendencias dionisíacas del ritual

Con la aculturación progresiva del hombre, estas tendencias primordiales espontáneas y después de carácter ritual, se verán parcialmente absorbidas por el refuerzo manifiesto del eje existencial dentro del bloque social. La expresión apolínea adquirirá cada vez más importancia, y en el contexto social, el dionisismo ontológico tendrá que operar una transmutación funcional buscando, en algunos paradigmas que le ofrece la civilización, los paraísos artificiales, como los llamaba Baudelaire, que llevan al ser profundo. Los hongos alucinógenos y el pulque (*octli*) crearán, en forma ritual, este "llamado al júbilo dionisíaco" en el que "se rompe el lazo de individuación y se abre la vía que conduce al núcleo íntimo de las cosas".[35]

Se conoce mal este aspecto de la cultura indígena por la interpolación clara que efectuaron los españoles en los textos, tratando de

[35] Nietzsche, p. 81.

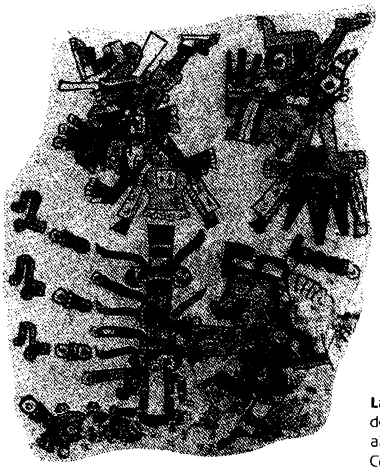


Lámina 15. La olla del pulque y el maguey se unen al fuego en la ebriedad dionisiaca. *Códice Borgia*. Lámina 51.

redimir lo que ellos calificaban como pecado y descartando deliberadamente el aspecto ritual para limitarse a considerar el mal social que representaba. Sabemos sin embargo que los númenes del pulque Tezcatzoncatl, Patecatl, Papastac, Tepoztecatl, etc., eran venerados y temidos y:

> *. . . que el que decía mal de este vino o murmuraba de él, le había de acontecer algún desastre.*[36]

El efecto dionisíaco del pulque sobre el comportamiento individual se consideraba en una perspectiva divina y liberaba a aquel que lo había ingerido de cualquier culpa en el ámbito social:

> . . . se colige claramente que no tenía por pecado aquello que hacían estando borrachos aunque fuesen gravísimos pecados.[37]

El estado de ebriedad, es por lo tanto entre los nahuas un estado privilegiado a través del cual el hombre rechaza la existencia feno-

[36] Sahagún, p. 51.
[37] *Idem.*

menal y busca en la sustancia misma del ser la eterna "voluntad de existir".[38]

Es muy probablemente un comportamiento dionisíaco durante la fiesta de *Toxcatl* (que celebraban con la autorización de las autoridades españolas) el que provocó la masacre de guerreros indígenas por las huestes de Pedro de Alvarado, en los primeros momentos de la conquista, cuando Cortés había dejado México-Tenochtitlan para ir a enfrentarse a Pánfilo de Narvaez en la costa. El español que había manifestado el deseo de "ver en que forma se festejaba",[39] asistía a la celebración. Pero el areito realizado en el patio de Huitzilopochtli, tomó, para el criterio español, un aspecto tal que los conquistadores espantados se sintieron amenazados y procedieron a diezmar los mexicanos desarmados.

> Pues así las cosas mientras se están gozando de la fiesta, ya es el baile, ya es el canto, ya se enlaza un canto con otro, y los cantos son como un estruendo de olas, en este preciso momento los españoles toman la determinación de matar a la gente. Luego vienen hacia acá, todos vienen en armas de guerra.[40]

De hecho el espectáculo de miles de participantes hundidos en la incoherencia motríz de un trance dionisíaco no debía ser muy reconfortante para el invasor.

En ciertas fiestas, la ebriedad era parte constitutiva del ritual, como la que se realizaba cada cuatro años en honor del dios del fuego Xiuhtecuhtli:

> . . .Hacíase esta fiesta muy solemne y hacía el areito, el señor con todos sus principales delante de la casa o templo de este dios y en esta fiesta de cuatro en cuatro años no solamente los viejos y las viejas bebían vino y pulque pero todos, mozos y mozas, niños y niñas, lo bebían.[41]

No es sin embargo fácil distinguir lo apolineo de lo dionisíaco en un acto religioso de la época de Moctezuma en la que la comunidad mexica ha logrado ya un alto grado de complejidad en el plan social. De hecho, la inversión relativa que supone el comportamiento humano en el ámbito ritual no deja siempre un límite claro entre la estructuración apolinizante de vector socio-existencial que refuerza el aparato socio-religioso vigente, y la difusión destructurante que implica el llamado de la esencia. La mayoría de los rituales religiosos indígenas consistirán en una sabia dosificación de estas dos tendencias expresivas.

[38] Nietzsche, pp. 83-84.
[39] *Códice Florentino*, cap. 19.
[40] *Ibid.*, cap. 20. Traducción Ángel María Garibay.
[41] Sahagún, pp. 39-40.

Lámina 16. Ahuiateotl, dios del placer y del pulque. *Códice Borgia*. Lámina 3.

Consideraremos a continuación un ritual particularmente espectacular y trágico donde se relativizan continuamente lo apolíneo y lo dionisíaco.

La fiesta de *Xocotl Huetzi*:

. . . en el cual hacían fiesta al dios del fuego llamado Xiuhtecuhtli y por otro nombre Ixcozauhqui.

En el décimo mes de estos indios, que llaman Xocotlhuetzi, que quiere decir cuando se cae o acaba la fruta, hacían fiesta al dios del fuego, llamado Xiuhtecuhtli, que quiere decir encendido o cosa bermeja; por otro nombre, Ixcozauhqui, que quiere decir cara amarilla; al cual, así como le tenían por gran dios, así, ni más ni menos, le solemnizaban muy celebradas fiestas, haciendo en ellas muchas cosas con que daban a entender que era mucho el contento que recibían en tenerle por su dios. Para esta fiesta iban los ministros del templo de el fuego al monte, en los días del mes pasado, tlaxochimaco, y cortaban

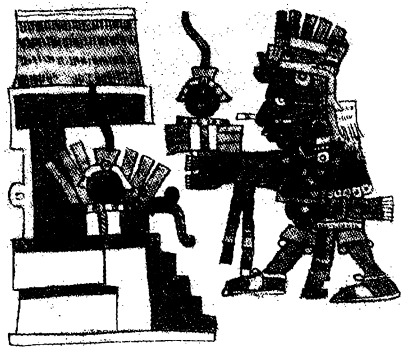


Lámina 17. Xiuhtecuhtli, dios del fuego. *Códice Borgia*. Lámina 14.

un muy crecido y grueso árbol, que tenía de largo veinte y cinco brazas, y así, hojoso y con sus ramas, lo bajaban y traían al dicho templo con grande solemnidad arrastrando, y en el patio de él lo limpiaban y escamondaban y levantaban en alto y lo dejaban estar así hasta la vigilia de su fiesta. Llegada la vigilia, volvían a bajar el palo con mucha reverencia y recato, haciendo muchas invenciones y poniéndole muchos pertrechos a la redonda, para que no cayese de golpe y se quebrase, sino despacio y poco a poco. Derribado en el suelo el madero (lo cual hacían con muchas voces y grande gritería), venían luego de mañana muchos carpinteros con sus hachas e instrumentos y limpiábanlo y dejábanlo muy listo. Luego lo componían y aderezaban de muchos papeles muy pintados y atándole muchas sogas fuertes lo volvían a levantar y a fijar fuertemente. Este palo, decían representaba al dios del fuego, como materia en que introduce su forma y ejercita su acción de quemar; por esto ponían toda diligencia, porque ni en el bajarle el suelo, ni en el levantarle en el aire hubiese algún desmán, porque lo tuvieran por grandísima desgracia y contrario agüero.

Llegado el día de la festividad hacían una grandísima hoguera de mucha cantidad de leña, la cual estaba de ordinario cebada y atizada para que no faltase la fuerza y viveza del fuego. Todos los que tenían esclavos dedicados para esta fiesta, se componían y aderezaban muy ricamente, porque éste era el día de su mayor honra y estimación, en especial si era capitán o soldado y lo había preso y rendido en la guerra a la ley de valiente y esforzado. Teñíanse todo el cuerpo con tinta amarilla (que representaba la color del fuego) y veníanse muy presumptuosos y arrogantes al templo con sus cautivos y esclavos. Verdad es (según dicen

los que mejor lo saben) que los más de estos sacrificantes (si no eran todos) venían al templo el día antes con sus cautivos, y asistían en él y velaban con ellos toda la noche en sus oraciones y rogativas, como pidiendo al dios fuego recibiese aquel sacrificio con la devoción y voluntad que se le ofrecía. Esta deprecación que hacían era bailando y cantado toda la noche en un solemne baile que hacían. Venida la mañana del día festivo y después de haber bailado y hecho aquel día muchas otras supersticiosas ceremonias, ataban a los cautivos de pies y manos y tomaban ciertos polvos de una semilla llamada yauhtli, y polvoreaban las caras con ellos para que perdiesen el sentido y no sintiesen tanto la muerte cruel que les daban. Hecho esto, cargábanselos a las espaldas o poníanlos sobre sus hombros y comenzaban de nuevo al baile y, dando vueltas al rededor del fuego, iba cada uno echando en él al que llevaba, según le parecía la hora y sazón conveniente, siguiendo unos tras otros con intervalo de tiempo para la mayor solemnidad de la fiesta. El mísero cautivo que estaba enmedio de las llamas y encendidas brasas del fuego, comenzaba a quemarse y asentir los crueles dolores del tormento, pero sufríalos a más no poder, si acaso tenía sentido para sentirlos y no estaba privado de él, con los polvos y remedio que le habían dado, y después de estar el miserable algo asado en las llamas o brasas, no aguardaban a que muriese, sino que teniendo el ánima entre las tenazas de la muerte y de la vida, basqueando con el dolor de perderla, le sacaban del fuego con un garabato y, echándolo sobre el tajón, le sacaban del cuerpo el corazón medio asado, con que así palpitando acababa de perderla.[42]

Esta ceremonia desde los primeros momentos expresa la inversión propia de las fiestas religiosas en que las futuras víctimas se *pierden* en los *papeles* de dioses que desempeñan:

Presentados y ofrecidos estos esclavos, al uno le ponían el nombre de Yacatecutli y al otro, Chiconquiahuitl y al otro, Cuauhtlaxayauh, y al otro, Coyotl inahual, y a la india ponían por nombre Chachalmecacihuatl. Estos nombres eran de cinco ídolos a quien esta gente adoraba y reverenciaba y festejaba ese día juntamente con Xocotl, los cuales representaban estos cinco esclavos veinte días. haciéndoles la misma honra que a los mismos dioses.[43]

La realidad y la apariencia se funden aquí, la línea que separa el significante y el significado se borra, la ilusión penetra la realidad cotidiana e integra a la población en su ilusión. La calle, el *tiangui* "mercado", se vuelven escena; el juego, el sueño y la realidad se entretejen, la palabra y el espectáculo se funden. Este espacio es: *el único espacio en el cual el lenguaje escapa a la linealidad para vivirse en tres dimensiones.*[44]

[42] Torquemada, libro III, pp. 394-395.

[43] Durán, I, p. 120.

[44] Kristeva, p. 100. Recalquemos aquí, la situación ambigua de la víctima, a la vez sujeto del espectáculo y objeto de la veneración.

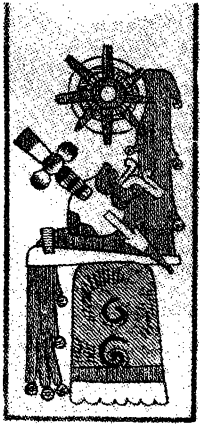


Lámina 18. El sacrificio humano en aras del Sol. *Códice Borgia*. Lámina 2.

En el relato de Torquemada el espectáculo de pesadilla de hombres cantando y bailando con sus víctimas en los hombros antes de echarlos al fuego, no puede efectuarse más que en una dimensión dionisíaca donde los límites individuales del ofrendador y del ofrecido perdieron su nitidez en una ebriedad funcional colectiva.

La incoherencia dionisíaca de algunos participantes prosigue en un baile más solemne después del sacrificio:

> Llevaban por guía de su baile delante de todos un indio que iba vestido al mismo modo que este ídolo, vestido como pájaro o como murciélago, con sus alas y cresta de ricas y grandes plumas. En las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos traían unos cascabeles de oro. Llevaba en ambas manos unas sonajas a su usanza. Con el sonido de ellas y con la boca iba haciendo tanto ruido y algazara y tantos y tan diversos meneos, tan fuera del orden y compás de los demás, dando de cuando en cuando unas voces, diciendo unos vocablos que pocos lo entenderán o ningunos. Iba mostrando este indio gran contento.[45]

[45] Durán, I, p. 121.

Los vocablos proferidos por los danzantes son prácticamente incomprensibles, como lo subraya el dominico Durán, puesto que el lenguaje se desvincula de su función primera. Dejando a un lado su cometido de comunicación o representación, se parodia a sí mismo exhibiendo sus estructuras verbales sin utilizarlas funcionalmente en la instancia de elocución.

Por fin, la fiesta de Xocotl Huetzi culmina de manera *carnavalesca* con la subida al palo cuyo sentido profundamente religioso se ve ocultado por el desorden de toda la noble juventud mexica que se precipita para llegar arriba primero:

> En cansándose de cantar y de bailar, luego daban una gran grita y salíanse del patio e íbanse donde estaba el árbol levantado, iban cuajados los caminos y muy llenos de gente, tanto que los unos se atropellaban con los otros; y los capitanes de los mancebos, estaban en derredor del árbol, para que nadie subiese hasta que fuese tiempo y defendían la subida a garrotazos; y los mancebos que iban determinados para subir al árbol apartaban a empellones a los que defendían la subida, y luego se asían de las maromas y comenzaban a subir por ellas arriba; por cada maroma subían muchos a porfía; colgaba de cada maroma una piña de mancebos, que todos subían a porfía por ella, y aunque muchos acometían a subir pocos llegaban arriba y el que primero llegaba tomaba la estatua del ídolo que estaba arriba, hecha de masa de bledos, tomábale la rodela y las saetas y los dardos con que estaba armado, y el instrumento con que se arrojan los dardos que se llama atlatl; tomaba también los tamales que tenía a los lados, desmenuzábalos y arrojábalos sobre la gente que estaba abajó.[46]

Propiciado por alucinógenos, embriagantes o que brote naturalmente de un sentimiento profundo de lo esencial, el dionisismo ritual aparece como un elemento de primera importancia en la expresión oral de los antiguos mexicanos. Por la dificultad (por no decir imposibilidad) que representaba la transcripción verbal de sus manifestaciones y la reticencia de los recopiladores españoles en describir algo que les parecía obra del demonio, las fuentes no lo registran. Debemos, sin embargo sentir su presencia oculta en los fundamentos mismos del aparato religioso de los aztecas.

[46] Sahagún, p. 131.

CUARTA PARTE

La palabra de neutralización de los aztecas

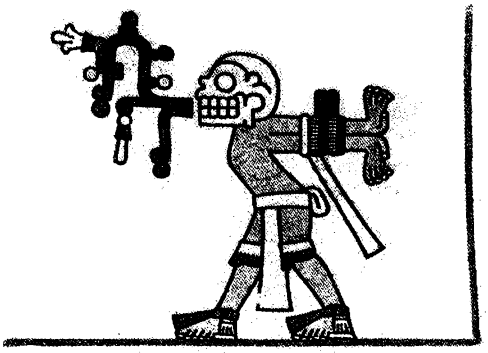


Lámina 1. El llamado de la muerte. *Códice Laud*. Lámina 23.

El espacio sagrado es un abismo de la inmanencia situado en el corazón mismo de la urbe náhuatl. En etapas anteriores de la evolución, el hombre buscaba, mediante una regresión (ritual) sobre el eje existencial, la reinserción a la ataraxia inmanente. En un contexto social más elaborado, este retorno hacia el origen es percibido en términos éticamente regresivos y se le prefiere el aparato religioso ya estructurado como instrumento de reintegración al mundo, que permite, mediante los ritos propedéuticos adecuados, alcanzar, en un marco social bien definido, la dimensión vertical del infinito.

Si el espacio sagrado se distingue claramente de su entorno profano mediante el *coatepantli*,[1] el abismo esencial que entraña es más difícilmente aprehensible para las víctimas que se encaminan hacia él. De hecho, si el sacrificio es *vivido* ritualmente por los participantes a través de la víctima, ésta se encuentra en una situación ambigua que genera un comportamiento muy particular y una modalidad de expresión oral que corresponde a esta situación.

El sujeto actor (víctima) y el objeto sacrificado (el dios que encarna) se confunden y neutralizan en la muerte, y esta neutralización definitiva es preparada por una neutralización expresiva que opera la transición entre la existencia y la esencia. Así como se ungen las víctimas de *tizatl* "gis" neutralizando la policromía de la vida en el blanco letal, unos cantos amortajan a los candidatos a la inmanencia en sus ritmos interminables y anestesiantes.

> Cantaban todos los cantares que sabían hasta que se hartaban de cantar y no estimaban en nada la muerte que les estaba aparejada.[2]

[1] *Coatepantli* "muro de serpientes". Muro que deslindaba el recinto sagrado en Tenochtitlan como en las grandes urbes náhuatl.

[2] Sahagún, p. 47.

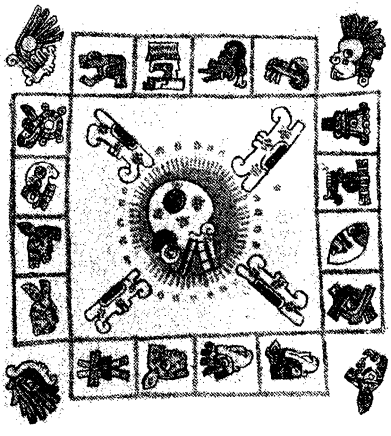


Lámina 2.
El espacio sagrado, centro por donde se bajó al inframundo. *Códice Borgia*. Lámina 26.

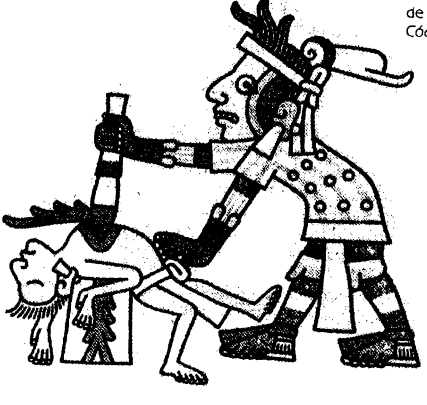


Lámina 3. La muerte al filo de la obsidiana. *Códice Laud*. Lámina 8.

Hablar por hablar es la fórmula de la liberación, decía Novalis, y si el cuchillo de pedernal pronto consumirá el regreso de la víctima a la intimidad, la magia del canto la habrá probablemente retirado, según la expresión de Georges Bataille, del mundo de las cosas:

> Yo te retiro víctima del mundo donde estabas, donde no eras más que una cosa con un sentido exterior a tu naturaleza íntima. Yo te regreso a la intimidad del mundo divino, de la inmanencia profunda de todo lo que es.[3]

Puede parecer ingenuo dedicar una "parte" entera a un tema que se desconoce totalmente y para el cual no tenemos texto alguno que aducir.

Sabemos sin embargo que en la inminencia de la muerte sacrificial, el dios o la diosa-víctima debían observar, en la medida de lo posible, un comportamiento específico, afín al ritual que se realizaba. Nadie podrá definir la trágica ambigüedad que reinaba sobre un ser, en la espera de su sacrificio histriónico ritual y de su fin real.

Con este capítulo hueco quisimos hacer presentir, en el corazón de nuestro trabajo, el abismo inefable de la muerte.

[3] Bataille, pp. 59-60.

QUINTA PARTE

La palabra lúdica de los aztecas

Lámina 1. El palo de la fiesta de Xocotl Huetzi. *Códice Durán I.* Lámina 18.

Siendo una inversión gratuita de todas las formas y valores instituidos, la función lúdica opera en todos los ámbitos de la sociedad donde nulifica las estructuras funcionales. Los reflejos que manda el espejo cómico de las manifestaciones culturales o de los acontecimientos, no son siempre exactamente paralelos a la realidad burlada. De hecho, el "género cómico", entendido como distorsión de las estructuras de expresión oral establecidas, no instaura fundamentos expresivos que sean radicalmente distintos de los vigentes. Nulifica más bien la funcionalidad del comportamiento ritual o social que éstos reflejan, en un espacio-tiempo lúdico. Articularemos, por lo tanto, la expresión náhuatl con carácter lúdico sobre las categorías ya adoptadas de *mimesis* y *diégesis*.

I. MIMESIS LÚDICA

No repetiremos lo ya dicho respecto a la expresión mimética, recordemos aquí sin embargo, el carácter específicamente físico y motor que la anima.

El baile de placer

Conviene distinguir aquí el baile que está integrado a un conjunto festivo, aunque no tenga la misma finalidad que un *cuicatl* de tipo religioso, del baile de solaz, más libre y espontáneo.

A. La fiesta

La fiesta náhuatl como todas las fiestas, consagra un acontecimiento importante dentro de la colectividad y como muchas, se

Lámina 2. La dimensión lúdica de los aztecas. *Códice Florentino*. Libro 8.

articula, fuera del ceremonial propiamente dicho, sobre dos actividades esencialmente corporales, *el banquete y el baile* que convergen funcionalmente: se trata de absorber o asimilar en el espesor fibroso del cuerpo un acontecimiento cuyo valor se limita a un precario orden conceptual: aniversarios, nombramiento de autoridades, etc. . . Con el banquete, el individuo "digiere" materialmente el evento. Con el baile, el "consentimiento" tomará un aspecto más decisivo y más espectacular.

La importancia neurálgica del baile dentro de la fiesta se revela en la modalidad de invitación a los "regocijos":

> Señor poderoso, tu hacedor Tlacaelel te envía este presente y te hace saber saber cómo Tizocic Tlachitonatiuh es rey de esta ciudad de México, y te suplica que salgas a bailar a esta su coronación. Y poniéndole delante muchas y muy galanas rosas y plumas respondió: La elección sea mucho de norabuena, por lo cual a mi me place de me regocijar y bailar, pues mi venida fue a eso.
>
> Luego fueron al rey de Tacuba y, diciéndole lo mismo y dándole otro presente, de todos sus aderezos, de pies a cabeza, le hicieron saber cómo era electo Tizocic; que recibiese aquello y que le rogaban que bailase. El dijo le placía y que a aquello había venido.[1]

[1] Durán, II, p. 308.

Los señores de las comarcas vecinas están invitados a los festejos para que muestren públicamente su plena adhesión al hecho celebrado, no sólo con su presencia pasiva sino que con su participación activa en este sello psicomotor que constituye el baile. El acontecimiento se inscribe así en el tiempo, mediante la memoria física de la participación, pero sobre todo se ramifica políticamente en el espacio de Anáhuac a través de los más altos representantes de los distintos pueblos que compartieron festivamente la designación del rey de México.

La coronación de Tizoc

> . . .los cantores reales sacaban, antes de que amaneciese, un atambor y ponían lo en el patio real que ellos llamaban *tlatocaithualli*, que es lo mismo; todos vestidos muy curiosa y galanamente, vestidos para aquel efecto aquel día, con mucho oro y joyas y plumas. Y empezaban a tañer y cantar un canto aseñorado y muy grave; al son del cual, salían todos aquellos señores y reyes y hacían un solemne baile y muy pausado y grave; al cual saldrían sus dos mil señores y caballeros principales, todos vestidos y aderezados muy curiosamente, a costa del rey y de sus tesoros.
>
> Después de todos ya en el baile, sin quedar ninguno, salió el rey, con una corona de oro en la cabeza. . .
>
> . . . Traía en la mano derecha un incensario lleno de lumbre. Tras él venían todos los grandes de la corte y uno de ellos traía la bolsa en que venía el incienso y los demás traían codornices, y otros, las insignias reales, unas armas, una rodela, una espada, un arco y flechas. Y llegando el rey al atambor echábanle incienso en el incensario e incensábanlo, andando alrededor cuatro veces. Acabando de incensar, tomábanle un señor de aquellos el incensario y luego le administraban las codornices y sacrificábanlas él con su mano al atambor, al dios de los bailes, que por la mayor parte y siempre le tenían pintado en el atambor, o en el pie del instrumento que ellos llaman *teponaztli*.[2]

La culminación ritual con el incienso de los instrumentos de percusión, el atambor (*huehuetl*) y el (*teponaztli*), tambor horizontal, así como el sacrificio de codornices ofrecido al dios de los bailes, consagra la danza como el motor festivo de "con-sentimiento" de los individuos a un acontecimiento social determinado.

B. El recreo

El baile de recreo ve la liberación momentánea de las tensiones existenciales que implica un aparato social coercitivo y un horizonte cosmológico amenazador:

[2] *Ibid.*, pp. 308-309.

Lámina 3. El son de la fiesta. *Códice Florentino*. Libro 8.

Otras veces hacían éstos unos bailes en los cuales se embijaban de negro; otras veces, de blanco; otras, de verde, emplumándose la cabeza y los pies, llevando entre medias algunas mujeres, fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantaritos y tazas, como que iban bebiendo. Todo fingido, para dar placer y solaz a las ciudades, regocijándolas con mil géneros de juegos que los de los recogimientos inventaban de danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento.[3]

Mientras la celebración de un acontecimiento importante libera funcionalmente su energía hacia la consagración socio-religiosa de este acontecimiento, la instancia recreativa ve la explosión espontánea de la motricidad festiva.

Es también por medio del baile recreativo que los impulsos eróticos se expresan en coloridos arabescos:

. . .éstos (unos jóvenes guerreros), en viendo que alguna de aquellas cantoneras los miraba en particular, con alguna curiosidad, la llamaban y, tomándola de la mano, bailaban con ella en aquella danza y así acontecia andar toda la parte con aquella mujer que allí sacaba bailando de la mano, poniéndole color en los labios, y en los carrillos,

[3] Durán, I, p. 194.

y plumas en la cabeza y joyas al cuello, cada uno festejando lo mejor que podía a aquella mujer que allí se le aficionaba.[4]

Comedias y entremeses

Como todas las manifestaciones expresivas de la oralidad náhuatl, la "comedia" se inscribe en un contexto festivo más vasto y sucede generalmente a un banquete.

Contrariamente a la teatralidad ritual que está vinculada espacialmente a una pluralidad de sitios, la expresión mimética lúdica parece haber tenido un teatro específico:

> Este templo tenía un patio mediano, donde el día de su fiesta se hacían grandes bailes y regocijos y muy graciosos entremeses. Para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de treinta pies en cuadro, muy encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día, con todo la pulicía posible, cercándolo de arcos hechos de toda diversidad de rosas y rica plumería, colgando a trechos muchos y diferentes pájaros y conejos, y otras cosas festivales y a la vista apacibles.[5]

Un baile propedéutico parece predisponer los espectadores a una percepción más plena del acto cómico:

> . . .después de haber comido, todos los mercaderes y señores bailando alrededor de aquel teatro con todas sus riquezas y ricos atavíos; cesaba el baile y salían los representantes.[6]

Las fuentes algo parcas al respecto nos dan, sin embargo, una idea general de lo que acontecía en la escena:

> . . .el primero que salía era un entremés de un buboso, fingiéndose estar muy lastimado de ellas, quejándose de los dolores que sentía, mezclando muchas graciosas palabras y dichos, con que hacía mover la gente a risa. Acabando este entremés, salía otro de dos ciegos y de otros dos muy lagañosos. Entre estos cuatro pasaba una graciosa contienda y muy donosos dichos, motejándose los ciegos con los lagañosos.
>
> Acabando este entremés, entraba otro, representando un arromadizado y lleno de tos, fingiéndose muy acatarrado, haciendo grandes ademanes y muy graciosos. Luego representaban un moscón y un escarabajo, saliendo vestidos al natural de estos animales; el uno, haciendo zumbido como mosca, llegándose a la carne y otro ojeándola y diciéndole mil gracias, y el otro, hecho escarabajo, metiéndose

[4] *Ibid.*, p. 195.
[5] *Ibid.*, p. 65.
[6] *Idem.*

a la basura. Todos los cuales entremeses entre ellos, eran de mucha risa y contento.[7]

Siguiendo la lógica expresiva de la oralidad náhuatl, es mediante la gesticulación cómica de la farsa que estalla la risa catártica del indígena.

La vocación "motriz" del teatro cómico náhuatl se revela en su integración a un marco dinámico.

> Otro baile había de viejos, que con máscaras de viejos corcovados se bailaba, que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa, a su modo. Había un baile y canto de truhanes, en el cual introducían un bobo, que finjía entender al revés lo que su amo le mandaba, trasocándole las palabras.[8]

Por fin la integración al entremés teatro-dancístico de una secuencia de malabarismo, nos muestra que la estructuración de una instancia de expresión cómica no era muy rígida y buscaba ante todo el placer inmediato de los espectadores.

> Juntaban con este baile un traer de palo rollizo con los pies, con tanta destreza, que ponía admiración las pruebas y vueltas que con él hacían.[9]

El juego de pelota

Puede parecer extraño incorporar a un estudio de la expresión oral lo que parece ser una actividad meramente deportiva, pero no debemos de olvidar que este "juego" estuvo íntimamente ligado en un pasado no muy remoto a rituales cósmicos y que aun en tiempos de Motecuhzoma Xocoyotzin, el *tlachco* o cancha del juego de pelota, es el lugar de distintas ceremonias religiosas de suma importancia. Además, el "partido" está envuelto en un aparato ritual que constituye un espectáculo por sí mismo:

> Cada trinquete era templo, porque ponían en él dos imágenes; la una del dios del juego; y la otra del de la pelota; encima de las dos paredes más bajas, a la media noche, en un día de buen signo, con ciertas ceremonias y hechicerías y en medio del suelo, hacían otras tales, cantando romances; luego iba un sacerdote del templo mayor con ciertos ministros, a bendecirlo (si bendición pudiese llamarse esta detestable superstición), decía ciertas palabras, echaba cuatro veces la pelota por el juego, y con esto decían que quedaba consagrado y que podían jugar en él y hasta entonces no; esto se hacía con

[7] *Ibid.*, pp. 65-66.
[8] *Ibid.*, pp. 193-194.
[9] *Ibid.*, p. 194.

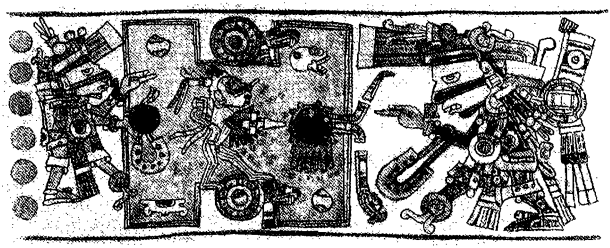


Lámina 4. El Tezcatlipoca rojo contra el Tezcatlipoca negro en el juego de pelota. *Códice Borgia*. Lámina 21.

mucha autoridad y atención porque decían que iba en ello el descanso y alivio de los corazones. El dueño del trinquete (que era siempre señor) no jugaba primero sin hacer ciertas ceremonias y ofrendas al ídolo del juego; donde se verá cuán supersticiosos eran, pues hasta en las cosas de pasatiempo tenían tanta cuenta con sus ídolos.[10]

Eran estos juegos de pelota largos de a cien pies y de a ciento cincuenta y de a doscientos, donde cabían por aquellos rincones cuadrados, que a los cabos y remates del juego tenía, cantidad de jugadores que estaban en guardia y con aviso de que la pelota no entrase allí poniéndose los principales jugadores en medio para hacer rostro a la pelota y a los contrarios, por ser el juego a la misma manera que ellos peleaban o se combatían en particulares contiendas.

En medio de este cercado había dos piedras fijadas en la pared, frontera la una de la otra, estas dos tenían cada una un agujero en medio, el cual agujero estaba abrazado de un ídolo, el cual era el dios del juego. Tenía la cara de figura de un mono, la cual fiesta, como en el calendario veremos, se celebraba una vez en el año. Y para que sepamos de qué servían estas piedras, es de saber: la piedra de la una parte servía a los de la una banda, para meter por aquel agujero que la piedra tenía la pelota, y la otra del otro lado, para los de la otra banda. Y cualquiera de ellos que primero metía por allí su pelota ganaba el precio.[11]

Los puntos marcados son, a su vez, ocasión de manifestaciones expresivas:

Al que metía la pelota por aquel agujero de la piedra lo cercaban allí todos y le honraban y le cantaban cantares de alabanza y bailaban con él un rato, y le daban cierto premio particular de plumas y de mantas, bra-

[10] Torquemada, IV, pp. 343-344.
[11] Durán, I, p. 207.

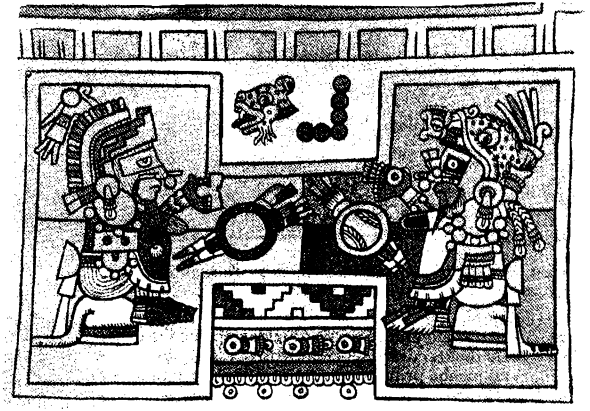


Lámina 5. El juego de pelota, un símbolo cósmico. *Códice Nuttall.*

gueros, cosa que ellos tenían en mucho, aunque la honra era lo que él más estimaba y de lo que más caudal hacía, porque casi le honraban como a hombre que en combate particular de tantos a tantos hubiese vencido y dado fin a la contienda.[12]

Además del juego propiamente dicho ciertos jugadores empedernidos hacían previamente ceremonias mágicas para propiciar la victoria:

> . . .venida la noche, tomábanla la pelota y poníanla en un plato limpio, y el braguero de cuero y los guantes que para su defensa usaban. Colgábanlo de un palo todo y, puestos en cuclillas, delante de estos instrumentos del juego adorábanlo todo, y hablábanles con ciertas palabras supersticiosas y conjuros, con mucha devoción, suplicando a la pelota les fuese favorable aquel día. Para esto, en aquel conjuro que a la pelota hacían, invocaban los cerros, las aguas y las fuentes, las quebradas, los árboles, las fieras, y culebras, el sol, la luna y las estrellas, las nubes, los aguaceros y, finalmente, todas las cosas criadas y a los dioses. . .[13]

[12] *Idem.*
[13] *Ibid.*, p. 209.

Los voladores

Así como el juego de pelota, el palo volador tiene un papel ritual de gran importancia en la sociedad náhuatl.

Consistía en un palo muy alto, arriba del cual se montaba un bastidor que giraba: colgaban cuatro sogas atadas al bastidor, permitiendo el descenso circular de cuatro *voladores* que daban trece vueltas antes de llegar al suelo.

El corte, el transporte y el levantar del tronco utilizado para el juego son pretexto de sendos ceremoniales. Sin embargo el ritual principal lo constituye el descenso propiamente dicho de los voladores que figuran, con sus trece vueltas, el recorrido temporal de un ciclo indígena (4 × 13).

Los cuatro voladores representaban sin duda los puntos cardinales con sus signos correspondientes y los colores que los caracterizan:

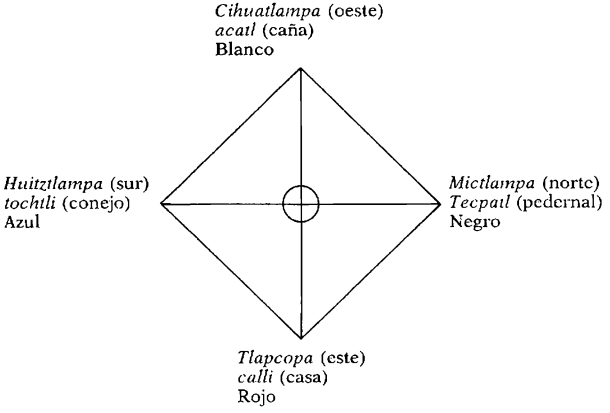


Lámina 5a.

Cada volador regía con su signo, una trecena de años correspondientes a las trece vueltas que daban. Al llegar al suelo habían recorrido simbólicamente 52 años.

Los principales que hacían el juego eran cuatro, los cuales se vestían en figuras diversas de aves, es a saber, tomando unos forma de

águilas caudales y otros de grifos y otros de otras aves que representasen grandeza y bizarría. Llevaban tendidas las alas para representar el vuelo propio y natural del ave; subían a lo alto muy suelta y ligeramente y con ellos otros ocho o diez, todos rica y costosamente vestidos y con muchos brazales y plumajes, para ayuda del ruido y ornato de su vuelo. Todos se sentaban por orden en el cuadro, y por tandas y veces iba subiendo cada uno de pies en el mortero, y allí danzaban al son de algún instrumento las mudanzas que sabían, daban muchas vueltas, como unos volantines, queriendo cada uno aventajarse al otro.

Después de haber regocijado a los circunstantes, que embobados estaban viendo las cosas que hacían, se enlazaban por el medio cuerpo los cuatro que representaban las aves dichas, y dejábanse colgar de las sogas con que fingían su vuelo, y con el peso de los cuerpos movían el cuadro a la redonda y daban ellos las vueltas, y mientras más bajaban, más iban ensanchándose las vueltas que hacían; de manera, que la segunda ganaba a la primera aire y cuerda, y la tercera a la segunda, y de esta suerte venían a fenecer las últimas a manera de campana, en una muy ancha y redonda plaza, las cuales venían aventajándose también en velocidad y fuerza, y así llegaban al suelo con gran ímpetu y violencia.

Aquí era de ver lo que venían haciendo estos voladores, haciéndose unas veces con los pies de la cuerda, otras con las manos, otras asidos de sóla la cuerda, que les ceñía por cintura. Los otros que quedaban arriba, cuando veían que ya iban los voladores en la media distancia de su vuelo, haciendo muchos sones y sutilezas; de manera, que cuando los voladores llegaban al suelo, venían con ellos juntamente. Aquí eran las risas y los contentos de todos; porque si el que volaba no era muy diestro, como bajaba con ímpetu y fuerza, alguna vez, por dar de pie, daba de manos, o de cabeza, e iba por el suelo hasta que la soga perdía; y de esta manera se acababa el vuelo y volvían otra vez a recoger las sogas para hacer otro tanto.[14]

II. DIÉGESIS LÚDICA

La adivinanza

En las distintas circunstancias socio-culturales de su elocución, la palabra de los aztecas es generalmente regulada por los protocolos inherentes a estas circunstancias, buscando dominar o promover las propiedades actuacionales[15] de una palabra que resuena en el espacio cultural náhuatl. El estudio de la palabra implica entonces un examen minucioso de las circunstancias que la generan.

[14] Torquemada, III, pp. 435-436.

[15] Actuacional: En una relación, califica un acontecimiento determinante para el desarrollo de la historia.

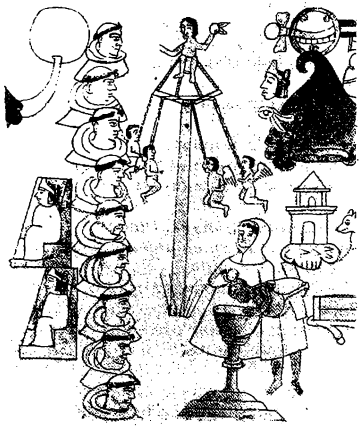


Lámina 6. Los voladores en la perspectiva franciscana. *Códice Azcatitlan*. Lámina 27.

En los intersticios de los engranajes funcionales se inserta una palabra libre que corresponde al relajamiento lúdico del sistema. Su expresión principal es entre los aztecas la adivinanza que llena los momentos de ocio de la sociedad náhuatl.

a) Focalización lúdica de la palabra-juego

Encontramos en las adivinanzas compiladas por Sahagún (*Códice Florentino*, Libro IV, Cap. 42), el ejemplo más claro de la palabra *juego*. Esta palabra está cuidadosamente recortada en el espacio/tiempo existencial de los aztecas, gracias a fórmulas de introducción que la aíslan y la definen como palabra/juego, pero que sobre todo cumplen con una función focalizadora en la estructura misma de la adivinanza.

Se sustituye frecuentemente a la estructuración de las figuras, débil o inexistente. La elocución de estas fórmulas de introducción se omite cuando el juego es evidente. Así que las adivinanzas recopiladas por Sahagún se presentan primero bajo su forma reiterativa:

Za zan tlein on...? Aca quittaz tozazaniltzin tlaca nen ca...

"Bueno, ¿qué es? Al que verá nuestra adivinanza, no puede ser más que..."

Luego se transcriben bajo una forma más sucinta:

Zanzan tlein on...? "Respuesta".

Lógicamente es la fórmula de apertura que se mantiene y un silencio tácito sirve de pausa entre pregunta y respuesta. A veces se añade una explicación a la respuesta cuando ésta puede parecer oscura:

Zan zan tlein on tlicuauhtla omana, iztac tepatlacpan hualmiqui? Acâ quittaz tozazaniltzin tlaca nen ca atemitl: tocpac toconana toztipan tic-hualteca oncan tocommictía.

"Y bueno, ¿qué es?, habita un bosque oscuro, viene a morir sobre una losa blanca. Para el que acierte nuestra adivinanza no puede ser más que el piojo. Lo atrapamos sobre nuestra cabeza, lo colocamos sobre nuestra uña y ahí lo matamos."

La adivinanza constituye un excelente terreno de investigación para el análisis estilístico, puesto que las organizaciones simbólicas y de figuras, generalmente mezcladas en los diferentes textos, son aquí objeto de una disociación material que revela más distintamente las particularidades inherentes a cada una.

Además, la estructuración pertinente de las figuras, estableciendo una relación entre términos presentes, pone en evidencia principios generales de una modalidad náhuatl de percepción de los discursos, mientras que su homóloga simbólica, uniendo un ausente y un presente, se encuentra más bien vinculada a la interpretación de estos discursos.

b) Organización estructural de las adivinanzas

La adivinanza náhuatl tiene evidentemente, como todas, una estructura dialógica; dos "réplicas" se suceden, teóricamente enunciadas por interlocutores diferentes: estas dos réplicas (cuestión y respuesta) se encuentran siempre en una relación de sinonimia relativa; tienen un referente común. Por otra parte, son raramente simétricas desde el punto de vista gramatical. En efecto, a uno o varios sintagmas de la primera corresponde generalmente un sustantivo aislado de la segunda:

Zan zan tlein on matlactin tepatlactli quimàmamàtimani? aca quittaz tozazaniltzin tlacanenca tozti.

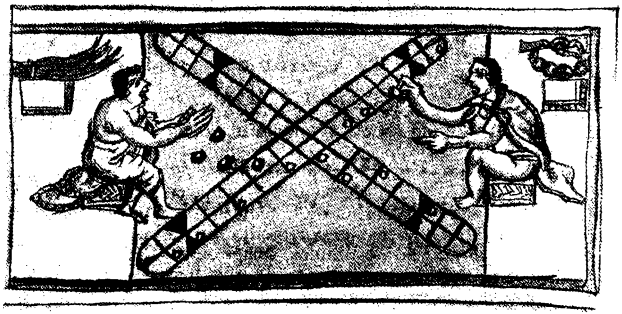


Lámina 7. El juego de *Patolli*. *Códice Durán*. Lámina 31.

"Bueno, ¿qué es?, son diez, transportan por aquí y por allá losas. Para aquel que adivina nuestra adivinanza, no puede ser más que nuestra uña."

Está construida, como lo vemos, bajo forma interrogativa en un enunciado que implica siempre una respuesta. Puede muy bien no haber más que una sola réplica, cuando el contexto lúdico determina los mecanismos del juego y pregunta por el sujeto de este predicado ambiguo y polifónico:

Za zan tlein on, ilhuicac ommàpiltoc. Huitzli
"Bueno, ¿qué es? apunta el dedo hacia el cielo. La espina."

c) Organización simbólica

La relación trópica más frecuente entre la proposición-pregunta y la respuesta, es de tipo metafórico y juega, tanto al nivel de las unidades lingüísticas simples como al de los sintagmas, con las relaciones de similaridad, de analogía propias del pensamiento azteca:

Za zan tlein on zacatzonteilama tequiyahuac moquèquetza? Cuezcomatl.
"Bueno, ¿qué es? una vieja con cabellos de paja de pie en el patio. La troje."

El aspecto arrugado, el color de tierra, y el techo de paja de cuezcomate (troje) permiten la unión metafórica con su simbolizante: "la

vieja con cabellos de paja". La definición suprime numerosos detalles y acentúa otros para proyectar, gracias a un enfoque de la atención sobre significados marginales, la visión lúdica del cuezcomate sobre una vieja con cabellos de paja.

Za zan tlein on, iztac tetzintli quetzalli commantica? xonacatl.
Bueno, ¿qué es? una pequeña piedra blanca adornada con plumas. La cebolla."

El simbolismo lúdico destaca aquí los rasgos más típicos de la cebolla: la dimensión y la forma de la cabeza (pequeña piedra), el color (blanco); por otra parte, por medio del verbo *commantica* que se aplica al adorno de plumas, dirige la atención hacia "el penacho verde" de estas pequeñas piedras blancas (*quetzalli* implica aquí el verdor). Vemos aquí que la adivinanza náhuatl ya no es exclusivamente absorbida por la denominación sino que se articula sobre la predicación. En el corazón de los campos asociativos que delimita el espacio de juego, el interlocutor tendrá que despejar de la polifonía metafórica los semas pertinentes que lo llevarán a una identificación intuitiva y concreta del referente.

Za zan tlein on huipiltitich? tomatl
Bueno, ¿qué es? ella tiene el huipil (camisa) muy apretado. El tomate."

Una vez situado el espacio lúdico el interlocutor dejará aquí el sentido literal inmediato del sintagma predicativo para buscar a través de su "mediatización" un sentido figurativo que pueda concordar con él. Un fenómeno semántico se produce entonces: la asimilación de dos áreas de significación por medio de una atribución insólita.

Za zan tlein on cácatzactli temetzatica tlàcuiloa? Teccizmamáque.
"Bueno, ¿qué es? un negrito que escribe con tinta. El caracol."

Al conjunto metafórico que constituye la proposición se añade aquí una figura de pronominación: "negrito". La suspensión de un referente lógico inmediato es la condición *sine qua non* para que se despeje el modo lúdico de referencia que implica una revaluación total de los componentes del discurso.

Zan zan tlein on cuezalin teyacana, cacalin tetocatiuh? Tlachinolli.
"Bueno, ¿qué es? el ara (rojo) guía, el cuervo sigue. El incendio."

Tanto la oposición como la sucesión de los colores rojo/negro que se observa aquí en el enunciado metafórico instauran la situación

lúdica. Observemos la belleza formal de esta adivinanza que roza la alegoría, pero sobre todo la inducción fonética que realiza la integración de la sílaba *in* en los vocablos *cuezali* y *cacalotl* resultando *cuezalin* y *cacalin* que evocan el *–in* de la respuesta *tlach-in-olli*. Tenemos aquí una especie de visión estereoscópica donde el plano semántico y el plano fonético se sobreponen para facilitar en este nuevo espesor la respuesta al enigma.

d) Estructuración de las figuras

Las relaciones que unen el simbolizante y el simbolizado, la pregunta y la respuesta de las adivinanzas, son relaciones trópicas entre un presente y un ausente y conciernen a la interpretación que un interlocutor eventual podría realizar a partir de un enunciado lúdico. Consideramos en lo que sigue las relaciones que se instauran en la primera réplica y que interesan más particularmente al cuadro perceptivo de los discursos de carácter lúdico entre los aztecas. La percepción de las figuras no es automática sino que se efectúa en función de cierto número de esquemas que controlan, por medio de los procedimientos psíquicos, el juego de posibilidades entre todas las relaciones posibles de un término cualquiera.[16]

Encontramos en el cuerpo de las adivinanzas una amplia gama de *figuras* comenzando por la ausencia misma de figura, el grado cero de la figura.

Za zan tlein on. xoxouhqui xicaltzintli. momochitl ontemi?
Aca quittaz tozazaniltzin, tlaca nen ca ilhuicatl.
"Bueno, ¿qué es? un pequeño tazón azul lleno de maíz tostado. Para aquel que verá nuestra adivinanza, no puede ser más que el cielo."

Es muy natural, de hecho, que un tazón azul pueda estar lleno de maíz tostado. La simple analogía basta cuando está debidamente enfocada para constituir una adivinanza sin otra estructuración de la figura.

La inverosimilitud

Za zan tlein on, zan cemilhuitl otzti? malacatl.
"Bueno, ¿qué es? no está embarazada más que un día. El malacate."

Un embarazo de un día entra en conflicto con el sentido común y aun para una gestación animal, sugiere una duración muy superior.

[16] Todorov, p. 234.

De este conflicto nace la figura de inverosimilitud que genera la adivinanza.

La oposición

Tlicuauhtla ommana, iztac tepatlacpan hualmiqui
"Vive en un bosque negro y viene a morir sobre una losa blanca."

Tenemos aquí una doble oposición: La primera opone los colores negro/blanco; la segunda se refiere a la materia y a su forma bosque/losa.

Cuezalin teyacana, cacalin tetocatiuh
"El ara (roja) guía, el cuervo sigue."

Este segundo ejemplo, contiene también dos oposiciones: Una opone los colores rojo/negro. La otra divide la duración: antes/después. Estas dos oposiciones articulándose entre sí dan: fuego/hollín e instauran la adivinanza.

La paradoja

Za zan tlein on excampa ticalaqui; zan cecni tiquiza? ca tocamisa
"Bueno, ¿qué es? entramos por tres lados, salimos por un solo. Es nuestra camisa."

Esta adivinanza poshispánica, como lo comprueba el vocablo español camisa, opone detrás de la paradoja las cifras tres y uno, así como la entrada y la salida.

La prosopopeya

Za zan tlein on, nipa niyauh, nipa xiyauh, ompa tontonamiquizque? maxtlalt.
"Bueno, ¿qué es? yo me voy por aquí, vete por allá, nos encontraremos allá. El taparrabo."

La oposición es aquí una divergencia direccional en un lugar (*nipa*) luego, más lejos (*ompa*), una reunión. A esta oposición direccional se añade otra gramatical que pone en presencia cercana dos modos distintos del verbo "ir": el indicativo y el imperativo.

Más allá de las figuras tradicionales encontramos en el corpus de las adivinanzas náhuatl, un ejemplo de inducción a la respuesta por medio del aspecto formal de los sintagmas proposicionales.

Za zan tlein on, xoncholo noncholoz? yehuatl in olmaitl

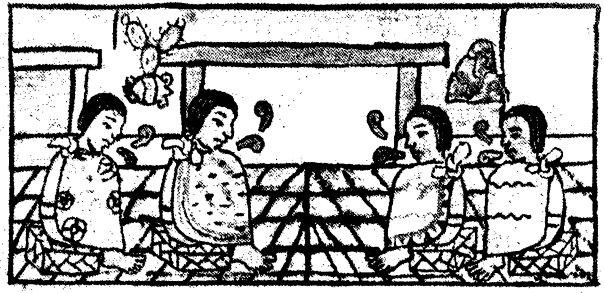


Lámina 8. Los chistes integran la palabra lúdica. *Códice Florentino*. Libro 9.

"Bueno, ¿qué es? salta, yo saltaré. Es el palo con hule que se utiliza para tocar el tambor."

Fuera de la oposición modal imperativo/indicativo que implica la cifra 2, la primera réplica no contiene ninguna figura especial. Es a nivel fonético que puede resolverse el enigma gracias a la imagen sonora del "rebote", reproducida por los ritmos verbales: *xon-cho-lo, non-cho-loz* "que tamborean" verdaderamente la respuesta por analogía sonora.

Basta ver la traducción en español para darse cuenta que el juego rítmico es el que fundamenta aquí la adivinanza más que cualquier otra figura. Es de hecho mucho más difícil inducir la respuesta a partir de "salta tú y yo saltaré" (como lo escribe Sahagún) que a partir de los sintagmas náhuatl.

Fuera de este último ejemplo algo particular, los esquemas de perfección lúdica de los aztecas parecen conformarse a los modelos del género, privilegiando sin embargo en cierta medida el diagrama analógico simple que muestra el genio azteca de la similitud.

Organización fónica

Hemos visto en los ejemplos citados anteriormente cómo el ritmo y los elementos sonoros podían constituir una "figura" y permitir así la inducción de la respuesta. Observamos sin embargo en varios ejemplos del *corpus*, relaciones fónicas entre las dos réplicas que podrían constituir lo que Guerbstman llama "aliteraciones divinato-

rias".[17] Consideraremos primero las adivinanzas que reúnen una relación trópica evidente y una función de inducción fónica:

Za zan tlein on, excampa ticalaqui, zan cecni tiquiza? Ca tocamisa.
"Bueno, ¿qué es? salimos por tres lados entramos por un solo. Es la camisa."

Tenemos aquí además de la paradoja una inducción fonética a la respuesta:

Excampa ticalaqui zan cecni tiquiza, cam-i-ca-t-iza o invirtiendo el orden y reuniendo las "t". ca-t-cam-iza = ca t (o) camisa.
Una adivinanza del corpus contiene aparentemente un juego fonético, así como un juego de palabras cuya reunión tiende a inducir la respuesta:

Za zan tlein on, chimalli iitic tentica? Ca chilli auh ye in iachyo chimalli.
"Bueno, ¿qué es?, está lleno de escudos. Es la pimienta (son sus granos los escudos)."

El juego de palabra podría entenderse como sigue:
chi-ma-lli "escudo", *iitic tentica* "lleno en el interior".
La respuesta siendo *chi-lli*, la sílaba -ma podría constituir el relleno en cuestión. La ambigüedad sintáctica es necesaria aquí para la aprehensión de la adivinanza a través del juego de palabras.
Para los que no habrían identificado la información codificada, la respuesta estaba fonéticamente presente en el vocablo: *chi-malli* = *chilli* "chile".
En términos generales podríamos concluir que los aztecas buscaban una verdadera puesta en libertad de los semas (por metaforización) y de los sonidos, para que se ejerciese más fácilmente este magnetismo analógico que preciaban tanto.

[17] Citado por Todorov, p. 244.

Conclusión

La palabra náhuatl, en el exilio en los manuscritos alfabéticos, no da más que una pálida idea del esplendor de su enunciación original. El interpretante español "trituró" verdaderamente la voz viva de los aztecas en los engranajes de su aparato cultural en distintas etapas de la recopilación que culminaron con la última reescritura en los manuscritos.

Debemos sin embargo agradecer el magno esfuerzo de los religiosos españoles encargados de esta transcripción gráfica de la oralidad náhuatl entre los cuales figuran Fray Andrés de Olmos y Fray Bernardino de Sahagún, quienes trascendieron en muchas ocasiones los estrechos límites de su perspectiva evangélica para revelar múltiples aspectos de una gran civilización.

Si la expresión oral de los antiguos mexicanos sufrió una refracción indudable al pasar por el dédalo conceptual del saber español, sin la labor incansable de entusiastas religiosos, no tendríamos la voluminosa documentación que hoy nos permite vislumbrar lo que fue su cultura.

Ahora bien, la palabra que yace en los manuscritos no puede ser propiamente percibida si no se efectúa el trabajo de reubicación contextual de su elocución. Para esto, después de haber determinado, en la medida de lo posible, las alteraciones debidas a los avatares de la recopilación y que ya hemos señalado, conviene leer el texto desde una perspectiva amplia, teniendo siempre en mente los elementos cromáticos, musicales, y dancísticos que constituían, con el verbo, el acto expresivo de los aztecas.

La expresión oral náhuatl conserva, aun en el manuscrito alfabético, distintos matices expresivos que ninguna categorización genérica ha logrado circunscribir. La divergencia socio-ontológica entre las dos tendencias naturales del hombre, entre las tinieblas de la intimi-

dad esencial donde se borra la conciencia en aras del cuerpo, y la luz de la existencia mediante la cual el hombre construye su vida, determina de manera más pertinente los rasgos formales de las distintas modalidades de la oralidad. Esta divergencia difusa en el espacio social se percibe a su vez en términos de refuerzo e inversión de los valores establecidos.

Los religiosos se percataron de esta divergencia esencial de la cultura náhuatl, pero la interpretaron bajo una perspectiva cristiana, alabando la expresión oral apolinea, coherente y constructiva; calificando de "arcabucos breñosos donde se esconde el diablo" los cantares dionisíacos ajenos a los patrones expresivos españoles.

Tenemos por tanto un *corpus* de textos sumamente irregular donde predomina la expresión retórica o lírica en detrimento de los cantares funcionalmente arraigados en el espesor de la materia, ya sea el cuerpo del hombre o la intimidad de la madre tierra.

La oralidad de los aztecas se encuentra hoy día muy lejos no sólo por la preterición de 500 años que nos separan de ella, sino también y más específicamente por una visión del mundo radicalmente distinta de la nuestra. La parte verbal de su atuendo expresivo llegó hasta nosotros gracias al empeño de afanados religiosos españoles, y yace hoy inmóvil en los manuscritos. Nos toca ahora ir hacia ella subiendo pacientemente los escarpados riscos de un acercamiento erudito para presentir el esplendor de una voz que ha callado para siempre.

Glosario

Actuacional. En una narración, califica un acontecimiento determinante para el desarrollo de la historia.
Agonístico. De agônia "combate", antagonismo de distintas entidades en la vida.
Aféresis. Supresión de una sílaba al principio de una palabra.
Anacoluto. Cambio brusco de construcción gramatical.
Anáfora. Repetición de la misma palabra al principio de expresiones consecutivas.
Aprehensión. Percepción intuitiva parcialmente inteligible.
Apócope. Pérdida de uno o varios fonemas al final de una palabra
Aporía. Dificultad lógica.
Apolíneo. Tendencia estética donde se deslindan claramente las formas.
Asíndeton. Supresión con fines estilísticos de las conjunciones de coordinación.
Binomio lexemático. Reunión de dos lexemas para formar un concepto.
Catacresis. Metáfora (las patas de la mesa).
Catártico. Purificador en un sentido psicológico.
Cognoscitivo. Relativo al conocimiento.
Comprensión. Percepción totalmente inteligible.
Deíctico. Que designa o muestra.
Diacrítico. Relativo a un sistema exclusivo de signos.
Diafórico. Revelación mediatizada por distintas unidades dentro de una imagen.
Diéresis. Separación de sílabas.
Diégesis. Conceptualización representativa en el eje del lenguaje de una experiencia real o de ficción.
Dionisíaco. Tendencia estética donde predomina una fusión en la ebriedad de lo inconsciente.
Distáctico. Lo contrario de sintáctico. Sin orden lógico en la sintaxis.
Distaxis. Falta de coherencia sintáctica.
Eidético. Relativo a las ideas.
Entropía. Pérdida de energía.
Epifórico. Revelación inmediata por la imagen.
Epísteme. Estructura del saber en una época determinada.

Eros. Pulsión de vida.
Esencia. Sustancia primordial como origen del ser fuera del tiempo.
Esotérico. Enigmático, oculto; sólo para iniciados.
Existencia. Realización del ser en su vida temporal.
Exotérico. Inteligible para todos.
Expleción. Refuerzo expresivo.
Fonema. Unidad sonora lingüística mínima.
Fático. Relativo a la producción expresiva que busca mantener el contacto entre los interlocutores. Son generalmente gestos o sonidos sin pertinencia semántica.
Gestalt. Forma, en alemán. Designa una teoría psicológica en la que la totalidad determina funcionalmente las partes.
Gnoseológico. Que trata de los fundamentos del conocimiento.
Hierofánico. Que hace aparecer lo sagrado.
Hipóstasis. Reunión en una sola sustancia de distintas entidades.
Inmanente. Parte constitutiva de una entidad y que se confunde con ella.
Intersemiótico. Relación entre sistemas distintos de signos.
Isotopía. Unidad semántica (o sémica) repartida en distintas palabras.
Lexema. Unidad léxica mínima.
Logos. Razonamiento.
Lúdico. Relativo al juego.
Metatexto. Texto que glosa otro texto.
Metonimia. Figura de estilo mediante la cual se expresa el efecto por la causa, etcétera.
Mimesis. Imitación física representativa.
Mitema. Unidad significativa mínima de un mito.
Mnemónico. Relativo a la memoria.
Ontológico. Relativo al ser.
Paranomasia. Semejanza fonética entre vocablos.
Palimpsesto. Escritura borrada sobre un manuscrito para escribir de nuevo.
Performativo. Califica el efecto (mágico) de un enunciado sobre la realidad.
Poiesis. Expresión verbal "sensible" de una experiencia.
Proxémica. Relativo a la distancia entre interlocutores en una conversación.
Saltillo. Acento que representa una oclusiva glotal náhuatl.
Semas. Unidades semánticas mínimas.
Semiosis. Simbiosis de semas.
Semiótico. Relativo a los signos.
Sinécdoque. Figura estilística que toma la parte por el todo o viceversa.
Sinestesia. Asociación espontánea de sensaciones perteneciendo a dominios diferentes (color y tacto, vista y oído).
Sinéresis. Fusión de dos sílabas o vocales.
Thanatos. Pulsión de muerte.
Tlamatini (me). Sabio indígena.
Trascendente. Exterior a una entidad.
Tropo. Figura de estilo.

Bibliografía

Artaud, Antonin, *Le theatre et son double*, Ed. Gallimard, París, 1924.

Ruiz de Alarcón, Hernando, *Tratado de las supersticiones de los naturales de esta Nueva España*, Imp. del Museo Nal., México, 1982.

Bataille, Georges, *Théorie de la religion*, Ed. Gallimard, París, 1973.

Baudot, Georges, *La vie quotidienne dans l'Amerique de Philippe II*, Ed. Hachette, París, 1981.

_____ *Utopía e Historia de México*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1983.

Benavente, Fray Toribio de (Motolinia), "Historia de los indios de la Nueva España", en *Colección de documentos para la historia de México*, Ed. Porrúa. México, 1980.

Cantares Mexicanos, (ms. en náhuatl), Biblioteca Nal. de México, México, Ms. 1628.

Carochi, Horacio, *Arte de la lengua mexicana*, Ed. UNAM, México, 1983.

Códice Borgia, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.

Códice Xólotl, UNAM, México, 1980.

Códice Florentino, Facsímil por el Gob. de la Rep. Mexicana, Giunte Barbera, México, 1979.

Códice Matritense, Facsímil de Del Paso y Troncoso, Madrid, 1907.

Códice Tira de Tepechpan, Bibl. ENE. del Edo. de México, México, 1978.

Códice Mendoza, Ed. Innovación, México, 1980.

Códice Ramírez, Ed. Leyenda, México, 1944.

Códice Telleriano Remensis, Imp. Burdin, París, 1899.

Códice Borbonicus, Ed. Siglo XXI, México, 1981.

Códice Chimalpopoca, UNAM, México, 1975.

Códice Féjerváry-Mayer, en Antigüedades de México,

Códice Vaticano Ríos, en *Antigüedades de México*, recopilación de Lord Kingsborough, Secretaría de Hacienda, México,1964.

Coloquios y Doctrina Cristiana, UNAM, México, 1986,

Court, Raymond, *Le Musical. Essai sur les fondements Anthropologiques de l'Art*, Klincksieck, 1976.

De la Serna, Jacinto de, *Manual de ministros de indios*, Imp. del Museo Nal., México, 1892.
Delacroix, H. *Psychologie de l'Art*, PUF, París, 1927.
Dibble, Charles, "El antiguo sistema de escritura en México", *Revista Mexicana de estudios antropológicos*, México, 1940.
Dufrenne, Mikel, *Le Poétique*, PUF, París, 1963.
Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España*, Porrúa, México, 1967.
Fontanier, Pierre, *Les Figures du Discours*, Flammarion, París, 1977.
Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1968.
Florentine Codex, Translated and edited by Dibble Charles and Anderson, Santa Fe, School of American Research, 1950.
Garibay, Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, Ed. Porrúa, México, 1953-1954. (2 Tomos).
———*La llave del náhuatl*, Ed. Porrúa, México, 1978.
Greimas en Communications, Seuil, París, 1969.
Jakobson, Roman, *Essais de linguistique generale*, Ed. de Minuit, París, 1963.
Johansson, Patrick, *La civilización azteca de Manuel Orozco y Berra*, SEP, México, 1988.
Kobayashi, José María, *La Educación como Conquista*, Col. de México, México, 1985.
Kristeva, Julia, *Semiotike*, Seuil, París, 1969.
Launey, Michel, *Introduction à la langue et à la littérature azteques*, L'Harmattan, París, 1979.
Leander, Birgitta, *Flor y canto*, Inst. Nal. Indigenista, México, 1972.
León Portilla, Miguel/*Los antiguos mexicanos*, FCE, México, 1961.
La filosofía náhuatl, UNAM, México, 1979.
Trece poetas del mundo azteca, UNAM, México, 1978.
Lehmann, Walter, *Die Geschichte del Kronigreiche von Colhuacan und Mexico*, Verlag W. Kohlhammer, Berlín, 1979.
Levinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Quadrige, PUF, París, 1979.
Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, París, 1974.
Magazine Litteraire No. 235, París, 1986.
Mc. Luhan, Marshall, *Pour comprendre les Médias*, Mame, París, 1968.
Mendieta, Gerónimo, *Historia Eclesiástica Indiana*, Ed. Porrúa, México, 1980.
Molina, Alonso de, *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana*, Ed. Porrúa, México, 1980.
Morín, Violeta, en *Communications*, 8, Seuil, París, 1969.
Motolinia (Véase Benavente).
Música de México, UNAM, México, 1984.
Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, París, 1949. Collection classiques de la philosophie.
Orozco y Berra, Manuel, *Historia antigua de la conquista de México*, Ed. Porrúa, México, 1880.
Paz, Octavio, *El fuego de cada día*, Seix Barral, México, 1989.
Pierssens, *La tour de Babel*, Editions de Minuit, París, 1976.

Pradines, Maurice, *Traité de psychologie générale*, PUF, París, 1979.
Piaget, Jean, *Le structuralisme*, PUF, París, 1948.
Rifaterre, Michel, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, París, 1971.
Romances de los Señores de la Nueva España, Manuscrito de F.B. de Pomar, (Tezcoco 1582) Paleografía y versión de Ángel M. Garibay, Ed. Porrúa, México, 1964.
Sahagún, Bernardino de, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Ed. Porrúa, México, 1979.
Siméon, Remi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, Ed. Siglo XXI, México, 1977.
Soustelle, Jacques: *L'Univers des Aztèques*, Hermann, París, 1979.
———— *L'art du Mexique ancien*, Arthaud, París, 1966.
Teogonía e historia de los mexicanos, Texto establecido por Ángel Ma. Garibay, Ed. Porrúa, México, 1979.
Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Seuil, París, 1986.
Valdés, Juan, *Diálogos de la lengua*, Ed. Bruguera, Madrid, 1972.
Valéry, Paul, *Oeuvres*, Gallimard, La Pléïade, París, 1960.
Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, París, 1983.

Índice onomástico

Ahuízotl, 156, 158
Alva Ixtlilxóchitl, F. de, 29, 59, 136-137
Alvarado, P. de, 207
Aristóteles, 36
Axayácatl, 58-59, 64, 119, 181
Axayatzin, 64
Ayocuan Cuetzpaltzin, 141, 144, 147, 149-151

Bataille, G., 217
Bernal, I., 167
Boturini, L., 53

Cacamatzin, 136-137
Cortés, H., 65, 207
Cuauhtencaztli, 147-148, 151
Cuétzpal, 59

Chimalpahin, 136

Durán, D. de, fray, 109, 212

Garibay, A. M., 11, 168
Goody, J., 6
Gruzinski, S., 6

Havelock, E. A., 6, 8
Homero, 6

Itzcóatl, 64

Jacovita, M., 27
Johansson, P., 6-10

León-Portilla, M., 141, 168
Lévi-Strauss, C., 47

Macuilxochitzin, 53, 58-60, 63-64
Matlatzinca, 64
Moctezuma, 65, 136, 141, 207, 226
Molina, A. de, 168, 171
Montenehuatzin, 148, 151
Motecuhzoma. *Véase* Moctezuma

Narváez, P. de, 207
Nezahualcóyotl, 7, 136-137
Nezahualpilli, 59, 136-137
Nietzsche, F., 32-33
Nohnohuiatzin, 156

Olmos, Andrés de, fray, 9, 24, 239

Pfeiffer, R., 6, 8
Platón, 126-127

Ríos, P. de los, 47
Ruiz de Alarcón, H., 76

Sahagún, B. de, fray, 9, 24, 108n-109, 120, 182, 231, 237, 239

Tecayehuatzin, 141-142, 149-151
Tezozómoc, 136
Tizocic Tlachitonatiuh, 222
Tlacaélel, 59-60, 119, 222
Tlacahuepan, 140
Tlacotepec, 64
Torquemada, J. de, 211

Índice analítico

Acto
  expresivo, 34
  representativo, 108-109
Adagios, 86, 88
Adivinanza, 231-232, 235
  estructura dialógica de la, 232-233
  inverosimilitud de la, 235-236
  organización
    fónica de la, 237-238
    simbólica de la, 233-235
  paradoja de la, 236
  prosopopeya de la, 236
Amoxcalitic, 128
Amoxtli. Véase. Libros pictográficos
Anabolismo, 179n
Año náhuatl, 37
Aparato catártico azteca, 182-185
Apolinismo, 33
Arte, 32

Baile, 221-222
  de recreo, 223
  importancia neurálgica, 222
  propedeútico, 225
Banquete, 222
Binomios léxicos, 83-86
Búsqueda del hado perdido, 89-92

Calmécac, 96
Cantares Mexicanos, 133, 187
Canto(s), 52, 185
  de guerra, 36, 118-119, 121, 124, 141
    objctivo, 119
  de lamentación. *Véase Tlaocolcuicatl*
  de tristeza. *Véase Icnocuicatl*
  épicos, 52
  florido. *Véase Xochicuicatl*
  lírico, 126
  náhuatl, 26
  sagrados. *Véase Teocuicatl*
  traviesos. *Véase Cuecuechcuicatl*
  verdaderos. *Véase Melahuac cuicatl*
Canto de Cacamatzin, 133-136
Cantor, 185-186
Catabolismo, 179n
Cihuatlamacazque, 109
Coatepantli, 215
Códice Florentino, 47-48, 65-66
Códice Vaticano Ríos, 50
Códices, 10, 52
Comedias y entremeses, 225-226
Conjuro para atraer y aficionar, 74
Conjuro para la siembra del maíz, 72-73
Contexto del *xochizuicatl*, 125
Coronación de Tizoc, 223

Cozolcuicatl, 151-156
Cuauhuehuetque, 181
Cuecuechcuicatl, 163-166, 177
Cuicapicque, 10
Cuicatl, 10, 33, 35-36, 162
  estructura dramática del, 113-114
Cultura náhuatl
  divergencia de la, 240
  recopilación de la, 23-24
  religiosa, espectacular y propiciatoria, 39
  socio-religiosa, 38-39
mágico del diálogo ritual, 88
sagrado, 215
  religioso del diálogo ritual, 88
social, 92
  del diálogo ritual, 88
Espacio/tiempo de una escenificación, 96
Estado de ebriedad, 206-107
Estructura
  dialógica de la adivinanza, 232-233
  dramática del *cuicatl*, 113-114
  expresiva de la oralidad náhuatl, 39
Evento cultural, 64-65
Existencia, 31
Expresión
  gestual, 34
  oral, 34
    náhuatl, 8, 239-240
  verbal, modalidades esenciales de, 35

Fenómeno de inversión, 161
Fiesta
  de *Xocotl Huetzi*, 208-210, 212
  náhuatl, 221-222
Flor náhuatl, 10
Función
  lúdica, 221
  simbólica, 30-31

Género cómico, 221
Gesta de Axayácatl, 58-63
Gesto, 35
Glifos, 8
Guerra
  de conquista. *Véase Teuatl*
  florida, 118-119

Hehuehtlahtolli, 10
  y *xochicuicatl*, comparación, 128
Hombre, creación del, 53, 55-58
Huéhuetl, 35

Creación del hombre, 53, 55-58

Chicahuaztli, 116
Chicomecoatl icuic, 117

Danza, 107
Del sortilegio de las manos, 71-72
Diálogo ritual, 88
  espacio
    mágico del, 88
    sagrado religioso del, 88
    social del, 88
Dionisismo, 32, 204-205
  ritual, 212
Dios único, 201-204
Discurso político náhuatl, 86
Divergencia de la cultura náhuatl, 240

Ebriedad, 207
  estado de, 206-207
El actor: cantor y bailarín, 97-98
El coyote y la serpiente, 68-70
El huitznahuac yaotl icuic, 120-121
Entremeses y comedias, 225-226
Epcoaquacuilli, 97
Epcoaquacuiltzin, 96
Épica
  histórica, 52
  mítica e histórica, 64
Épico, 51
Escenificación, espacio/tiempo de una, 96
Esencia, 31
Espacio
  de la palabra
    mágica, 38

Huehuetlàtolli, 76, 86
  orador de un, 76

Icnocuicatl, 10, 124
Idioma náhuatl, índole sintética del, 68
Inmanencia, 31-32
Instinto sexual, 162
Interpolación española en los *tlaocolcuicatl*, 200-204
Inverosimilitud de la adivinanza, 235-236
Inversión
  fenómeno de, 161
  palabra de, 39
Isotopía(s), 114, 164n

Juego, 231
  de pelota, 226-227
    puntos marcados en el, 227-228

Lamentación *Huexotzincatl*, 187-196
Lectura intersemiótica, 30
Lengua náhuatl, 30, 35
Leyenda de los Soles, 48, 53-57
Libros pictográficos, 28-29
Literatura, 18
  náhuatl prehispánica, 17-18
Los encargados del ritual, 96-97
Llanto, 181-182

Manuscritos españoles, 7
Melahuac cuicatl, 124
Mexicatl tehuatzin, 96
Mito
  náhuatl, 46, 50
  unidades constitutivas del, 47
Modalidades esenciales de expresión verbal, 35
Muerte, 177-179
  anagénica, 179-180
  catagénica, 179-180
Mundo mágico, 92

Neutralización, palabra de, 41

Ochopaniztli: Ritual religioso dedicado a Toci, 100-107
Ohuaya Ohuaya, 130
Orador de un *huehuetlàtolli*, 76
Oralidad náhuatl, 18-19, 25-27, 240
  estructura expresiva de la, 39
  prehispánica, 9
  sistema expresivo de la, 128-129
Organización
  fónica de la adivinanza, 237-238
  simbólica de la adivinanzas, 233-235

Palabra, 36
  antigua. *Véase Huehuetlàtolli*
  de inversión, 39
  de neutralización, 41
  de refuerzo socio-existencial, 45
  fuerza, 39-40, 45
  hablada. *Véase Tlahtolli*
  lúdica, 41
  mágica, 36
    espacio de la, 38
  náhuatl, 239
  religiosa, espectacular y propiciatoria, 37
    espacio de la, 39
  socio-religiosa, 36-37
    espacio de la, 38-39
Palo volador, 229
Papalocalitic, 128
Para curar a un niño, 74
Paradoja de la adivinanza, 236
Pelota
  juego de, 226-227
  puntos marcados en el juego de, 227-228
Piciete, 70, 90n
Poesía épica, 51
Prosopopeya de la adivinanza, 235
Pulque, efecto dionisíaco, 206
Puntos marcados en el juego de pelota, 227-228

Recopilación de la cultura náhuatl, 23-24
Recreo, baile de, 223
Refuerzo socio-existencial, palabra

de, 45
Relato mítico, 46
Rito
  mágico, 95
    y rito socio-religioso, comparación, 93
  propiamente religioso y ritual mágico, comparación, 89
  socio-religioso y rito mágico, comparación, 93
Ritual
  mágico, 88-89
    y rito propiamente religioso, comparación, 89
  religioso, 39, 95
  socio-religioso, 92-93
    efecto, 93
  tendencias dionisíacas del, 205-206
Ritual de consumación matrimonial, 93-95
Romances de los Señores de la Nueva España, 133

Sacrificadores, 98-100
Sacrificio, 215-217
Semiótica, 5
Sistema expresivo de la oralidad náhuatl, 128-129
Sonido ritual, 95

Tecammateohua, 96
Tecpantzinco, 97
Tendencias dionisíacas del ritual, 205-206
Tenexiete, 70, 90n
Tensión intersemiótica, 19
Teocuicatl, 10, 109-110, 114
Teponaztli, 35, 223
Teuatl, 118
Tititl, 185
Tlachco, 226
Tlachnolli. Véase Teuatl
Tlahtolli, 33, 35-36
Tlahtolmatinime, 10
Tláloc icuic, 110-112
Tlamatinime, 18, 25, 28
Tlaocolcuicatl, 31, 181, 186, 197, 199-200
  interpolación española en los, 200-204
  y *xochicuicatl*, comparación, 132
Tlaocolli, 181
Tlapizcatzin, 96
Tlazolqualcuilli, 97
Transición ritual, 41
Trascendencia, 31-32
Triangulación
  expresiva, 52
  semiótica, 7-8, 18
    elementos, 8
Tzapotlateohuatzin, 96
Tzocuicatl, 186
Tzompantli, 109

Un noble se dirige a un tlahtoani recientemente nombrado, 77-83

Verbo, 34-35
Verticalidad, 107
  ritual, 109
Voladores, 229-230

Xochicuicatl, 36, 124-127
  contexto del, 125
  y *huehuetlàtolli*, comparación, 128
  y *tlaocolcuicatl*, comparación, 132
Xochin calitic, 128
Xochitl, 10
Xochiyaoyotl. Véase Guerra florida
Xopan calaitic, 128

Yaocuicatl. Véase Cantos de guerra

Zacuan calitic, 128

En tiempos prehispánicos la palabra desborda los cauces de la articulación verbal y se desparrama en música, cantos, gestos, danza, en una bulliciosa y colorida presencia o epifanía de sentido "sensible".

El presente libro, después de señalar los escollos que conllevó la transcripción de la oralidad nahuatl en los manuscritos españoles, y de ubicar estructuralmente la palabra de los aztecas en su contexto sociocultural, procede al análisis minucioso de textos aducidos en su versión original con una traducción subsecuente y la considera en todas sus manifestaciones expresivas. Surca los substratos actuacionales del mito, la densa retórica de los huehuetlatolli, los enjambres analógicos de la palabra mágica: describe la lúdica lógica de las adivinanzas, la esplendorosa teatralidad de los rituales, la ebriedad motriz de algunos cantares; revela la sensualidad espectacular de los "cantos traviesos" o cuecuechcuicatl, el carácter "mágico-simpático" del canto de guerra yaocuicatl, y la función eminentemente catártica del tlacolcuicatl o "canto de lamentación", verdadera mortaja vocal del supremo dolor.

Patrick Johansson es doctor en Letras de la Sorbona, con una tesis doctoral sobre literatura nahuatl. Es autor de varios libros relacionados con el tema y se dedica actualmente a la investigación en el marco del Seminario de Cultura Nahuatl de la Universidad Nacional Autónoma de México, dirigido por el Dr. Miguel León-Portilla.